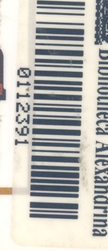
حوار الثقافة حوار

ادوار الخراط

مراودة المستحيل

حوار مع الذات والآخرين





مراودة المستحيل

رقم التصنيف : ٨١٨ر٠٣
المؤلف ومن هو في حكمه :إدوار الخرّاط
عنوان الكتاب : مراودة المستحيل : حوار مع الذات والآخرين
الموضوع الرئيسي : ١ـ الآداب
٢ـ المذكرات اليومية
بيانات النشر : عمان: دار أزمنة .
رقم الإيداع : ١٩٩٧/٩/١٤٣٦
ـ تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل : ١٩٩٧/٩/١١٣٩

☐ مراودة المستحيل : إدوار الخرّاط
☐ الطبعة الأولى : ١٩٩٧

أزمنة ®
أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب : ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن

تصميم الغلاف : أزمنة (الياس فركوح) الإخراج والصف الضوئي : أزمنة (إحسان الناطور ، نسرين العجو) الطباعة : شركة الشرق الأوسط للطباعة تاريخ الصدور : تشرين الأول ١٩٩٧ عددالنسخ المطبوعة : ١٠٠٠ نسخة .

حوار الثقافة حوار

ادوار الخراط

مراودة المستحيل

حوار مع الذات والآخرين

أمنة

المحتويات

1

من أشواق الطفولة
إلى نيران النضج

حوار مع فتحي ثروت

■ **عن الطفولة ورحلة العمر في الشباب .**

أجد فترة الطفولة عندي شديدة الحيوية والبقاء . . . هي ليست عندي ماضياً قد اندثر ، بل فترة انتفى عنها الزمن ، لذلك سوف أجد أنها بؤرة نابضة ومتوهجة ، تُلقي بجذوة مستمرة في عملي القصصي والروائي ، من حيث الواقع ، إذا شئت ، مهما كان لهذه الكلمة من دلالة ، فهي طفولة اسكندرانية صعيديّة في وقتٍ واحد ، فقد جاء أبي من المدينة العريقة أخميم . . وما زلت أحلم ولعلّي أبدأ قريباً بكتابة رواية بعنوان « صخور السماء » تتناول أساساً هذا الموقع . . بما يستقطبه من تيارات وشخصيات . . ومشكلات وأسئلة وأجواء .

أمّا ملامح الفترة ، فهي أولاً أنّه للطفولة جمالٌ وحشيٌ من نوع خاص . لست أظنّها ، لا عندي ولا عند غيري ، فترةَ البراءة الملائكية فقط بل فيها أيضاً أشواق ومِحن كثيرة ، لن أنسى فيما أتصور مِسْ كاترين التي علّمتني في روضة الكرمة الأولية القبطية الأرثوذكسية ، أولى الترانيم ، ما زلت أحتفظ حتى الآن بالبطاقات الملوّنة التي تحكي بالصور قصصَ التوراة والإنجيل التي كانت تعلّمها مدارس الأحد في الثلاثينات . ولن أنسى قط منصور أفندي ناظر هذه الروضة الذي كان ، بعد « أبانا الذي » الصباحية يحكي لنا ونحن أطفال قصص شهداء الأقباط العظام فيزلزل قلوبنا الغضة ويطبع فيها إلى الأبد حسٌ تمجيد الإستشهاد من أجل العقيدة . . طفولتي كانت تمتد من البحر على طرف أو حافّة الإسكندرية إلى سور السكة الحديد على الحافة الأخرى في غيط العنب . . وبين جامع سيدي كُريِّم ومُولده ، في غيط العنب من طرفٍ إلى دير الملاك ميخائيل في أخميم حيث مررتُ بخبرة أظنها فذّة وهي خبرة العِماد عندما كنت في السابعة . . وسطع في عيني المُغْرَقتين في الماء المقدّس وأنا

أغوص فيه ، خطف لحظةً واحدة نورٌ كأنه ليس من هذه الأرض .. حصلتُ على شهادة الإبتدائية من مدرسة النيل الإبتدائية في غيط العنب .. وكانت ترعة المحمودية ، في ذلك الحين ، جدولاً مائياً رقراقاً وساحراً ، وكنا نؤجر مركباً شراعياً في فجر يوم شمّ النسيم بعد العيد لكي نتنقل على المحمودية من غيط العنب إلى النزهة لنصلها في بُكرة الصبح .. ونقضي فيها اليوم الذي لا يتكرر أبداً .

رحلة الشباب.رحلة طويلة ومتنوعة المراحل والملامح وسأكتفي منها بإشارات خاطفة . انتقلتُ إلى العباسية الثانوية ،لكي أحصل منها على التوجيهيّة في ١٩٤٢ ، بعد أن كنتُ قد ألقيت بنفسي كليّةً في خضمّ القراءة التي لم يكد يتوقف نهمي إليها ، وبعد أن خُضت أيضاً غمارات الكتابة منذ أن كنت في التاسعة أو العاشرة تقريباً من العمر ، كتبتُ أشياء طفوليّة وشيئاً يشبه الشِعْر في تلك السن المبكّرة ، ثم تعلّمت كتابة الشِعر الموزون المقفّى ثم القصائد النثرية والتهويمات الرومانسيّة ، وخَطَرات المراهق المتحيّر بين الشِعر والفلسفة .. ثم ألقيتُ بكل ما كتبت في حركةٍ كأنها رمزية ، ألقيته في موقدةِ نار صغيرة .. على شبّاك بيتنا عندما كنت وحدي .. ولعلّني كنت عندئذ في الخامسة عشرة . وكأنني بعد ذلك وصلت إلى نضج مفاجيء .. ففي تلك الفترة أو بعدها بقليل كتبت جزءاً من مجموعتي القصصية الأولى (حيطان عالية) .. واستمرّت رحلة الكتابة والقراءة وكأنها لم تبدأ قط ، بمعنى أنني أحسّ كل يوم أنني لم أفعل شيئاً في هذا السياق كله وكأنما أريد أن أبدأ من جديد .. اشتركتُ في الحركة الوطنية المضطربة والمتأججة في الأربعينات والخمسينات ، ودخلت معتقلات الملك فاروق ، وخرجت منها ، اشتغلت بالدروس الخصوصيّة ، وفي مخازن البحريّة الإنجليزية وفي البنك الأهلي في الإسكندرية ، وشركة التأمين الأهلية ، ثم جئت القاهرة في ١٩٥٥ .. واشتغلت في منظمة التضامن الإفريقي الآسيوي بعد ذلك بقليل .. وشاركت مشاركة نشيطة في تأسيس وإصدار مجلة « لوتس » للأدب الإفريقيّ الآسيويّ باللغات الثلاث ـ العربيّة والإنجليزيّة والفرنسية ـ كنت أقوم وحدي تقريباً بالعبء الأكبر في عملها ، في كلّ مراحلها ، على الأقل بالنسبة للأعداد الأولى .. وهي مجلة اتحاد الكتّاب الإفريقيين الآسيويين ـ التي انتقلت بعد ذلك إلى بيروت وتونس ثم توقّفت . وفي غمار عملي في التضامن الإفريقي الآسيويّ التقيتُ بالصغار والكبار ، وعرفت باتريس لومومبا وأحمد سيكوتوري وأنديرا غاندي وعشرات من الساسة والكتّاب من أفريقيا وآسيا والبلاد الإشتراكية وطوّفت بأنحاء العالم ، وترجمت وكتبت عشرات من الكتب والمقالات والأحاديث والبرامج الخاصة في البرنامج الثاني في الإذاعة بمصر .. وشاركت في إصدار مجلة (جاليري ٦٨) التي كانت رمزاً للحركة الطليعيّة والمنبر الذي تبلورت حوله إبداعاتُ الحساسية الجديدة في الأدب المصري الحديث ..

هل أسقطت المرحلة الجامعية ؟

أهمّ مَعْقلٍ في هذه المسيرة ، عندئذ ، ربّما .

أخذت الحقوق من جامعة فاروق الأوّل سنة ١٩٤٦ ، وأنا في العشرين من العمر . عندما أنشئت جامعة فاروق الأوّل سنة ١٩٤١ في الإسكندرية ، اختارت موقعها على الربوة نفسها التي كانت تحتلها مدرسة العباسيّة الثانوية ، فكأنني قضيت على هذه الربوة الجميلة في قلب محرّم بيه تسعَ سنواتٍ متصلة . . وقد التحقتُ بالحقوق فقط لكي أُرضِي أبي الذي كان يتمنّى أن يراني وزيراً على نمطِ مكرم عبيد باشا ، ولكني في واقع الأمر كنت أقضي وقتي كلّه مع أصدقائي في كليّة الآداب على بُعد خطوات ، في هذه الربوة الجميلة حيث سمعت محاضرات يوسف كرم في الفلسفة ، وسليمان حزيّن في الجغرافيا ، وكازنيف في الأدب الفرنسيّ ، وليدل وإنرايت في الأدب الإنجليزي ، ومصطفى العبادي الكبير في التاريخ ، وقرأت مقرّرات الفلسفة والإنجليزية والفرنسية والجغرافيا والتاريخ من أصدقائي . .

حدث أن أجبت عن امتحانٍ في الشريعة في السنة الثانية من الكليّة ، وكان نصيبي على إجابتي تقدير « ممتاز » ، لكن عندما نادى الشيخ خلاّف على إدوار أفندي قُلْته فَلْتَس (هذا هو إسمي) صاحب هذه الإجابة الممتازة لم يجده في المحاضرة لأنني كنت أسمع محاضرات الفلسفة في كليّة الآداب على بُعد خطوات . .

بعد وفاة والدي كنت أعمل في مخازن البحريّة البريطانية في القبّاري . . وأنقل محاضراتي في الحقوق وأكتب قصصاً وأقرأ شعراً ، وأشتغل بالحركة الوطنيّة ، وأخطف لي ساعتين ثلاثاً من النومِ كل ليلة . .

■ ماذا أريد من القصص ؟

لو أنني عرفت تماماً وبدقة ماذا أريد أن أقول من خلال عملي القصصيّ فلعلّني ما كنت كتبتُ فيه حرفاً . . يعني هناك سؤالٌ مستمر وبحثٌ مستمرٌ عن حقيقةٍ قائمةٍ ومراوِغة دائماً ، عن حبٍّ ماثلٍ وهاربٍ دائماً ، عن جمالٍ عَذْب ومروِّع في العالم في الوقت نفسه ، عن كرامة للإنسان باعتباره إنساناً أوقن بها يقينَ الإيمان وأعرف جُرح امتهانها كل لحظة . . هناك دائماً أيضاً سَعْيٌ لا يُكبَح لتوليد طاقة خاصةٍ في اللغة لا تنفصم بالطبع عن خبرةٍ موضوعها ، وبحثٌ عن جِدّة في التشكيل لا تنفصل عن عَرامةٍ معيّنة . هناك الكثير ممّا لا أملك أن أقول إلاّ عَبْر العمل نفسه .

لا أتصور في حقيقة الأمر أن هناك تغيّراً في مجمل مسعاي الفنّي والفكري ، أتصور أن هناك هذه المنطقة التي حاولت أن أشير إلى بعض معالمها والتي ما أَنِي أرتادُ حوافَّها وأسبرُ

أغوارها عملاً بعد عمل ، فهي واحدة .. وفي الوقت نفسه متغيّرة ..

■ كتاباتي القادمة والأخيرة ؟

تحدّثت عن (صخور السماء) .. وفي الوقت نفسه ، ها قد كتبتُ أخيراً (يقين العطش) الذي هو الشطر الثالث بعد (رامة والتنّين) و (الزمن الآخر) ، كما كنت قد فرغت من (يا بنات اسكندرية) الذي هو الشطر الثاني من (ترابها زعفران) .. وأحلم بكتابات كثيرة .. الفنّ طويلٌ طريقه .. والحياة مهما كانت قصيرة الباع عن أن تحيط به .

ألاحظ أنني أحدّد إسم العمل قبل أن أكتبه ، بينما يفعل آخرون عكس ذلك .. إذ يأتي إسم العمل في النهاية .

ذلك أنني أعايش أعمالي فترةً طويلة جداً .. ترابها زعفران مثلاً التي كتبتها في ١٩٨٥ كنت أحمل في قلبي نواتها وشخصيّاتها وجُمَلاً محددةً وصُوَراً منها منذ ١٩٦٣ ، وهكذا ..

أظلّ مع الخبرة أو الخبرات التي تتكوّن وتتشكّل في دخيلتي وكأنما أنساها بينما هي قابعةٌ ومتربّصة بي حتى تنفجر حرفيّاً ، في لحظةِ كتابةٍ متوهجة حادة تأتي تحت ضغط لا يكاد يُحتمل .. فأكتب كثيراً جداً في فترةٍ قصيرة جداً .. مع أنني أضع تخطيطات مبدئيّة لأعمالي الفنيّة إلاّ أن للحظة الكتابة قانونها وإرادتها .. فهي تفاجئني أنا نفسي بما لم أكن أتصوّر أنه هناك .. وهو غادةً أجمل ما أكتب ، فكأنه يأتي من طبقةٍ تحت الوعي مباشرة ، طازجاً ومليئاً بحيويّته الخاصة ..

■ الاسكندرية ؟

اسكندرية فورستر تاريخية وتسجيلية .. اسكندرية داريل وَهْمٌ من أمشاج تخيّلاته الخاصة ومِزَق أوهامه الخاصة ..

أما اسكندريّتي فهي كما قلت صيرورةٌ ووجْد بالمدينة الرخاميّة البيضاء الزرقاء التي ينسجها القلب باستمرار ويطفو دائماً على وجهها المُزْبِد المضيء . فإذا كانت اسكندريّتي هي لؤلؤة العمر الصلبة في محارتها غير المفضوضة ، فهي أيضاً حضورٌ للواقع واقتحامٌ للتاريخ الحيّ .. وكأن الماضي فيها هو حاضرٌ لا ينحسر أبداً .

■ ألفاظي ولغتي ؟

لقد حدثت جريمة في الفترة الأخيرة لا أعرف من ارتكبها ، أو لعلّني أعرفه ، هي

جريمةُ تسطيح لغة الأدب والنزول بها إلى مستوى لغة الخطاب اليوميّ والصحفيّ . . الأدب أداته اللغة في الدرجة الأولى . فإذا كان الأديب فنّاناً حقاً فلا بد أن تكون له لغته الخاصة . وليكن من المفهوم والمسلّم به أن اللغة لا تنفصل أبداً عن الخبرة . موضوع الفنّ هو تعميقٌ وجدّة في الخبرة ، فكيف يُقال هذا الموضوع بلغة القوالب المسطّحة التي لا طعم لها ، بينما لدينا في لغتنا بكل مستوياتها ، المستوى الفصيح منها والمستوى الشعبيّ ، المستوى التسجيليّ ، والمستوى الحُلمي ، إلى آخره ، لدينا ثروة طائلة لا نكاد نعرف كيف نفيد منها . ليست المسألة لغةً قاموسيّة أو غيرها . بل المسألة في النهاية هي مستوى الخبرة وصدق الوجود الفنيّ . .

■ ما الصلة بين إبداع الناقد والأديب عندي ؟

أتصوّر أن الناقد الحقّ عندي هو الناقد المبدع . لست أغمط فضيلة الدراسة الأكاديمية ، لكني سوف أُبقيها في نطاق الدراسة الأكاديميّة ولا أسميها نقداً ، مهما كانت ضرورتها . الدرس الأكاديميّ خطوةٌ ضرورية بالفعل ، وإن كان ينبغي أن تكون خطوةً محذوفة في العمل النقديّ الإبداعيّ .

أتصوّر أن الناقد يجب أن يبدأ باستيعاب بحثه والإحاطة بموضوعه إحاطة أكاديميّة ، لكنه إذا صبّ علينا هذا الدّفق من المعلومات وضعنا موضع التلاميذ في المدرسة ـ أياً كان مستواها ـ ؛ عليه إذن أن يكون عمله النقدي مبنيّاً على أساسٍ أكاديميٍّ مدفون في الأرض .

أريد أن أُذكّر فقط بأن شيلي وبودلير والمعرّي كانوا أيضاً نقّاداً عظاماً . . النقد عندي هو خبرةٌ خلاّقة . تجربتي الشخصيّة أن العملية النقديّة لا تكاد تختلف عن العملية الروائية . وفي كل ناقدٍ عظيم يكمن مبدعٌ عظيم . أما المبدعون فهم نُقّاد بالقوّة ، أي بالإمكان . أتصوّر أن هناك عمليّة تدور في اللاوعي عند كلّ مبدع ، هي عمليّة نقديّة أساساً تُملي عليه اختياراته في الإبداع . من غيرها يصبح عمله تخبّطاً وضرباً في كل واد . ولكنه قد لا يحسن الإفصاح عن هذه العمليّة بلغةٍ نقديّة ، يكفيه فضلاً ما يكتبه لنا شعراً أو قصّة إلى آخر الأنواع الإبداعية التي نعرفها .

■ رؤيتي لواقع الحركة الأدبية ؟

واقعٌ غنيٌّ . . يمور بالإمكانيات التي تشقّ لها طرقاً متميّزة وتَعِد بالكثير بناءً على إنجازٍ فعليّ ، وليس على مجرّدِ نوايا وأمنيات .

هناك اتجاهٌ واضح نحو الرواية . كثيرٌ من كتّاب القصة القصيرة الذين رسخت أقدامهم

في هذا الفنّ منذ الستينات بدأوا يكتبون الرواية . الملمح الثاني : ظهورُ جيلٍ من كتّاب القصة القصيرة المتميّزين . أما من حيث الفن ، فلكلٍّ ملامحه وسماته على أنني لا أحب فكرة الأجيال ، وإنْ كنت لا أنكر واقعها . فالواقع الأدبي عندنا يتميّز بوجود ظواهر هي مظلّات عامة تنطوي تحتها تياراتٌ متعددة . هناك ما يمكن أن نسميه بالحساسية التقليدية بكل ما تنطوي عليه من تيارات متنوعة . وفي مقابلها ظاهرة الحساسية الجديدة بكل ما تنطوي عليه من تياراتٍ مختلفة ، سواء في القصة القصيرة على الأخص أو في الرواية وخاصةً في الشعر الحداثي في مصر ..

تكلّمت في هذا كثيراً وربما أكثر مما ينبغي ، سأقول إذن باختصار : الحساسية التقليديّة عند تنبع من واقع اجتماعيّ وثقافيّ فيه اعتمادٌ على وضوح عقلانيّ وتركيبٍ متدبّر ومقصود من الألفِ إلى الياء ، من الماضي إلى الحاضر إلى استشرافِ المستقبل ، من الفَرْشَة للموضوع إلى تعقّده في حبكة إلى حلّه في لحظة تنوير ، من الوصف إلى التفسير مع مراعاة النِسَب والتوازنات العقليّة والمعقولة . يمكن أن نُدخل تحت هذه المظلّة تياراتٍ مثل الكلاسيكية قديمها وحديثها ، والواقعية النقدية والإشتراكية ، والرومانسيّة وغيرها .

عَكْسُ ذلك كله هو الحساسيّة الجديدة التي تأكّدت في بلادنا مع الزلزلة السياسيّة والاجتماعية التي ضربت مجتمعنا . عندئذ انتفت السلاسةُ والمنطقية وتفجّرت أشباح اللاوعي والحلم والغموض واختلطت الأزمنة فلم يعد الحاضر - بالضرورة - بعد الماضي ، ولم يعد المستقبل - بالضرورة - في علم الغيب ، وأيضاً انتهت وَصْفة التركيبِ القصصيّ القديم المتصاعد من الفَرْشة للعُقدة للحبكة للنهاية المحلولة . ليست المسألة مجرّد تجديد شكلي بل هي أساساً تعمّقٌ في البصيرة بالخبرةِ الفرديّة والجماعيّة على السواء ، هو تعمّقٌ كان من المحتم أن يبحث عن شكلٍ جديد وأن يَعثر عليه . هذه هي بعض سمات الحساسيّة الجديدة في القَصّ .

في الشعر يتميّز الشعر الحداثي ، بالإضافة إلى ما سبق ، بأنه يتخلّى عن تقديس التفعيلة الخليلية ، والبحث عن إيقاع موسيقيّ مبتكّر يتفق مع الخبرات الجديدة ، كما يتميّز بإمكانية تضافرِ الإيقاع والإيقاع الضد ، أي الاتّساق بين الموسيقى واللاّموسيقى ، بحيث يصبح النثرُ الصَراح هو في الوقت نفسه شعرٌ صراح . أضف إلى ذلك تخلّي الشاعر عن أدواره القديمة حينما كان داعيةً أو نبيّاً أو مبشّراً أو صديقاً يستبطن مشاعره ويقول حزنَه وفرحَه ، بل أصبح الشاعر كأنه طفلٌ عجوز يسألُ باستمرار ولا يجد إجابة . الغموض في هذا الشعر أساساً ناتجٌ عن الإشكاليّة وافتقادِ الأجوبة الجاهزة .

■ **رحلتي مع القراءة والكتابة ، تلك الرحلة الطويلة ، التي وَصفتُها ، في موضعٍ**

سابق ، بأنها رحلة كأنها لم تبدأ قط ، بمعنى أنك تحس كل يوم وكأنك لم تفعل شيئاً في هذا السياق كله ، وكأنما تريد أن تبدأ من جديد .. هل هو طموح الفنان الذي لا ينتهي؟

فيما يتعلّق بالقراءة فإنني أتصوّر أن المسألة ليست هي طموح ما بقدر ما هي تتعلّق بما يمكن أن أسميه خَصيصةً في تكويني كفنّان .

سِمةٌ لا تنفصل عن فعل الحياة نفسه ، بمعنى أن هذا التطلّع المستمر للمعرفة ، شغَفٌ أو ولعٌ أو النهم المستمر نحو المعرفة ، لا يشكّل طموحاً بقدر ما يشكّل في تصوري نوعاً من القَسْر ، أو الحافز الذي لا يُقاوَم ، نحو الاغتراف من هذا المحيط الذي لا ساحل له ممكناً الوصول إليه . ولهذا قلتُ كأنها رحلة لم تبدأ قط . فيما يتعلّق بالكتابة هناك نفس الطموح ، وهو أن الكتابة عندي هي فعلٌ لاعج نحو المعرفة على نحوٍ آخر ، وبأسلوب آخر ، فهي لا تمثّل في كلا الحالين الطموحَ بالمعنى السهل المتعارَف عليه ، هناك بالفعل طموحٌ إذا فسرّناه بأنه سعيٌ مستمر نحو مزيدٍ من المعرفة ومزيدٍ من التواصل ومزيدٍ من التقارب مع الناس ومع الأشياء ومع هذا الكون الذي نعيش فيه ، مزيدٍ من محاولة البحث عن إجابات لأسئلةٍ ما تزال قائمة أبداً وما تزال الإجابات عنها تبدو مراوِغة أبداً بعيدةَ المنال عصيّة .

■ **كيف أنظر إلى هذه الرحلة التي بدأتها منذ نصف قرن تقريباً ؟**

سأكرّر أنني أكاد أقرر أنها لم تبدأ بعد ، بكل ما حملته السنواتُ الطويلة إليّ من زاد ، يظلّ هذا الجوع المستمر نحو الجمال المروّع ونحو الحب المراوغ ، نحو المعرفةِ ونحو التواصل ، مستمراً ، هذا الجوع يظلّ كأنه في يفاعته وعرامته الأولى . فلعلّ في هذا تفسيراً لما قلته بأنني أتصور هذه الرحلة وكأنها لم تبدأ بعد .

بعد هذه الرحلة الطويلة يبدو المرء محمّلاً برصيد من القراءات والكتابات والممارسات في الفن وفي الحياة ، ولكن يبدو كأنه لم يكد يخطو خطوته الأولى في هذه الساحة التي تظلّ تتّسع باستمرار كلما تعمّقتُ فيها ، وكلما تقصيّت جوانبها .

فماذا عن قراءاتي تلك ، عم تنصبّ ، وإلام تتجّه ؟

تختلف هذه القراءات ويختلف موضوع القراءة عَبْر هذه الرحلة الطويلة ؛ في البداية مثلاً كنت أقرأ ـ حرفياً ـ كلّ شيء ، كلّ ما يقع تحت يدي ، وفي فترة الصبا والمراهقة الأولى كانت قراءاتي تتنوّع من المجلات ، إلى الروايات المختلفة بأنواعها المُتاحة ، إلى القراءات العصيّة . كما قلت ، لم أكد أُفلت ورقةً مطبوعة إلاّ قرأتُها وسعيتُ إليها ، من ألفِ ليلة وليلة

إلى مسامرات الجيب ، من مجلة السكة الحديد إلى مجلة كل شيء والدنيا . أنا أضع لك الأطراف المتناقضة وما بينها على طول وعَرْض المنشور من الفنون ، إذا صح التعبير .

بتقدّم الحياة قليلاً قليلاً يبدأ المرءُ في الاختيار والتدقيق ، خاصةً بعد أن يكون قد قرأ أو عرف ما يمكن معرفته وما أتاحت له قراءاته من كنوز الإنجازات الفنيّة خاصة ، وعلى الأخصّ في ميادين الرواية (الطويلة والقصة) والشعر والفلسفة والتاريخ ، وما تستهويني وما تزال تستهويني قراءته هي هذه الميادين الآن .

توقفت مثلاً عن قراءة ما يسمّى «القَصَص العلمي» أو روايات الخيال العلميّ والروايات البوليسية الجيّدة التي كنت مشغوفاً بها ، في فترة المراهقة ، وكنت ألجأ إليها كنوع من الترويح والتسلية . حتى هذا الترويح والتسلية لا أكاد أجد لهما وقتاً الآن ، حيث يبدو أن شقة العمر قد ضاقت وأن رحلته قد قاربت النهاية .

ماذا أحبّ في الحياة ، وماذا أكره ؟

لا أكره إلاّ القليل ، فلنبدأ بعمليّة العزل أو النفي ، مهما بدا ذلك مما تصعب الإحاطة به . بالطبع أكره القبح بأنواعه المختلفة وخاصة القبح الخلقيّ ، لأن القبح الفيزيقيّ نفسه أو الجسماني قد يخفي جمالاً من نوع نادر . لكن القبح الروحيّ على الأخص هو الشيء الكريه . يمكن للمرء أن يجد معذرة ، أو مكاناً للفهم حتى بالنسبة للقبح الأخلاقي بمعنى الوقوع في الأخطاء أو حتى الجرائم التي تتعلّق بالسلوك . قد يقع الإنسان في هذه الجرائم والأخطاء ويصبح ضحيّةً لهذا القبح على الرغم منه . ما لا يكاد يُغتفر ولا يكاد يُفهم هو الفقر الروحيّ أو ما تنطوي عليه الروح من معاداةٍ لنفسها حيث تنقلب عدواً لنفسها ، حيث يصبح الحقد والصَغار والهوان هي المزالق أو الفِخاخ التي تتعثّر الروح في شِباكها ، هذه تصبح فعلاً كريهة . لا أتصور أنني أكره شيئاً آخر . أما الحبّ فحدّث ولا حرج . فلعله من الضروري أو المنطقيّ أن يكون الجمال هو أكثر ما أُحبّ ، قد يتمثّل في المرأة كما قد يتمثّل في الفن أو في المشاهد المرئيّة أو المحسوسة ، كما قد يُخايلنا في المشاهد الخفيّة والمرهفة التي لا يمكن الإمساك بها باليدين . أحبّ كلّ مُتَع الحياة الحسيّة ، كما أُحبّ مُتَع الحياة الروحيّة بقدرٍ سواء . أتصوّر أنّ في المتعةِ الحسيّة دائماً عندي على الأقلّ ، وعند الكثيرين ممن أعرف كتاباتهم عبْر الأزمان ، هذا الجانب المُصَفّى الذي يشارف النشوةَ الروحيّة في قمة اللذة الحسيّة بحيث تمتزج عندي هذه المتعة الحسيّة بما فيها ، هي نفسها ، من جوهرٍ لا يكاد الحسّ أو الحواس أن تحيط به . معنى ذلك بوضوح أن القُبح في اللّذات والمتع الحسيّة هو أيضاً نقيضٌ لها وأن الفَجَاجة والخشونة في هذه الممارسات إفقارٌ لها وتصغير بمعنى أن تصبح محدودة وضيّقة ، وأكاد أقول

تافهةً وغير ممتلئة .

ما هي الفلسفة العامة التي تحكم حياتي ؟

لعلّني قد استشففتُ شيئاً في تناولي للمسائل السابقة ، لست أريد ولست أطمح أو أسمّي ما يُسيِّر حياتي فلسفةً ، بالمعنى التكنيكيّ أو المصطلحيّ - لنقل إن هناك محاور أساسيّة تُسيِّر هذه الحياة ، منها شوقٌ دائم إلى العدل ، ومنها سعيٌ دائم إلى الحبّ ، ومنها اعتزازٌ دائم بكرامة الإنسان وبالتالي غضبٌ مستمر على كلّ ما يُلحق بها مهانة أو هواناً . لعلّ كلمات مثل «الجمال» أو «الحب» أو «الحقيقة» كلمات قد تبدو في تجرّدها هذا لا تعني شيئاً ، ولكن ربّما كان لي سعيٌ إلى إعطائها معنى متخلّقاً ، أعمق كل يوم ، وأكثر حدة كل يوم ، هو السعيُ الذي يحكم حياتي الفنيّة إذ اعتبرها هي نفسها أو هي بدورها هي الحياة «الحقيقية» ، ولذلك فليس لي إلاّ أن أحيا على كتاباتي للتعرُّف إلى إجابةٍ عن هذا السؤال .

ماذا يشغلني الآن ، وماذا يشغلني باستمرار ؟

يشغلني مشروعان بدأت في تحقيقهما في الكتابة ، هما على وجه التحديد ، كتابة مجموعة شعرية خامسة بعنوان « صيحة وحيد القرن » وقد بدأت بالفعل فيها ، وتشغلني أيضاً كتابة رواية طال إلحاحها عليّ وطال إعدادي لها وهي بعنوان « صخور السماء » .

لا أجد مشغوليةً أكثر من هذا . المَسْألة ، في حقيقة الأمر ، أن الكتابة عندي تستقطب الهموم العامّة وتقطّرها وتركّزها . هذه الهموم العامّة منعكسة أو متبلورة فيها . ليست الكتابة عندي منفصلة ، مهما كان موقعها يبدو بعيداً في الزمان أو المكان ، عن الهموم المُعاشة . . لكنها أيضاً لا تستغرقها هذه الهمومُ اليوميّة ، لا تنظر في هذه الهموم اليوميّة إلى جانبها العَرَضيّ أو الزائل بل تحاول الكتابة أن تُضمِّن في اليوميّ ما هو قادرٌ على تحدّي الزمن أو العابر ، ما هو يطمح إلى أن يبقَى ، استخلص لنفسي من ذلك قدراً من الدوام والخلود مهما بدا ذلك كأنه سراب .

■ لماذا الإصرار على أن ما أكتب هو «نصوص أدبية» . أليس هذا تضييقاً وتحديداً وحصراً لها في نطاق هامشيّ بعيد عن الأجناس المعروفة المكرّسة ؟

بالعكس تماماً . يمكن أن أسميه إفساحاً للمدَى ، وتحرّراً من القيود المسبقة . ليست هذه النصوص قصصاً قصيرة بالمعنى التقليديّ لهذه القصص ، وهي لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمّطة أو مأخوذة من نماذج معيّنة ، كما أنها في نفس الوقت تحرُّرٌ من مواضعات الجِنس الأدبيّ التقليديّ كالرواية مثلاً ، هي تحرُّرٌ من هذه القيود بمعنى أنها تأخذ من القصة القصيرة

ومن الرواية ومن الشعر الكتابة الشعرية ، ومن التوثيق أيضاً ومن التعليق : بمعنى أنها تطمح إلى تجاوز قيود الأجناس الأدبيّة وإلى الإمتداد عَبْرها وإلى اختراق حدودها . ومن ثم فليس هناك تضييق ولا تحديد . بالعكس أتصوّر أن هناك قدراً من الحريّة والإقتحام والمغامرة قد لا يتوفّر في الأجناس الأدبيّة التقليدية .

هل هو الولع بتقديم شيء جديد مغاير لما يكتبه الآخرون ؟

ليست المسألة مرةً أخرى ولعاً قصديّاً متعمّداً متدبّراً بتقديم شيء جديد في ذاته ، إنه شيء جديد فقط . المادة من ناحية وطريقة الكتابة ، المضمون والصياغة ، هي نفسها التي تخلق وتوجد هذا النوع من الكتابة . فإذا كان جديداً فليس ذلك ذنبي ، ولا قصدي ـ وليس هذا اعتذاراً لهذا النوع . بل فرح باللُقيا ، والاكتشاف أيضاً ، الاكتشاف الذي فيه المفاجأة .

لماذا استغرقتَ فتراتٍ طويلة لكي أكتب رواية مثل «محطة السكة الحديد» أو «رامة والتنين» ؟

فلنأخذ المسائل بتحديد أكثر . «محطة السكة الحديد» نوع من الكتابة أسميته رواية ، يتجاوز المعنى التقليديّ للرواية . في الحقيقة هي فصول ليس فيها نموّ الحبكة التقليديّة كما في الروايات ، وإنما فيها نوع آخر من النموّ ، ليس للحبكة الدراميّة بل للخبرة نفسها ، وليس على نمط العُقدة وحلّها بل على نحْوِ التعمّق في خبرةٍ ما ، واكتشاف مزيد من جوانبها عبر الزمن . طبعاً لم أمكث ثلاثين عاماً لا أعمل شيئاً ، لا أكتب إلاّ «محطة السكة الحديد» ، لكنّي كل عدة سنوات أعود إلى نفس الخبرة لكي ـ كما قلت ـ أحاول أن أصوغ الخبرة من جديد بحيث تصبح هي نفسها وليست هي نفسها ، وحتى الآن وقد فرغت من كتابتها ما زالت تلحّ عليّ ، ما زال عندي ما أتصور أنه إضافة إلى « محطّة السكة الحديد» .

يقال لي أحياناً أن هناك إسرافاً شديداً في الوصف فيما أكتب وعلى سبيل المثال ، كما هو واضح ، في «محطة السكة الحديد» .

لا . ليس في هذا إسراف إلاّ إذا كان العمل الفني نفسه شاهداً على تزيّد ما ، أو نافلة في القول . أتصوّر وأطمح إلى أن تكون لكل كلمةٍ مما أقوله ضرورة لا غِنى عنها ، لكلّ حرف ، وكُل شَوْلة ، وكلّ نقطة ، كما لو كانت حتميّةً ، فليس هنا إذن مجالٌ للإسراف ، لأن حذف كلمة واحدة قد يخلّ بالسياق كله .

يظل السؤال قائماً إن هناك إسرافاً في الوصف وقدراً كبيراً من الغموض فيما

أكتب ، فماذا قصدت أن أقول من خلاله ؟ مثلاً لم تُفهم رواية « محطة السكة الحديد » عند بعض القرّاء .

ليس العمل الفنيّ مَتْناً بحاجة إلى شروح ولا يمكن أن يكون ، ما لم يكتفِ بذاته فكأنه لا ضرورة له . ربما كانت أعمالي كلّها تتطلّب من قارئها ما لم يَعْتَدْه هذا القارئ ، تتطلب منه مشاركةً فعّالةً في عملية الخلق نفسها . عمليّة القراءة إذن هي عمليّة الكتابة . الإمكانيات متعدّدة أمام القارئ ، هذا ما يُسمّى بالغموض وما أعتبره أنا في غاية الوضوح . الإمكانيات مفتوحة ولا حدود لها ، تستطيع أنت أيها القارئ أن تعيد كتابة هذا النصّ في حدود ما أمامك وهي حدود واسعة .

الإسراف في الوصف ؟

أعتقد أن هذا التعبير ، إذا سُمح لي ، ناشيء من عادات سيئة ، أنتم أيها القرّاء قد أعتدتم أو عوّدكم بعض كُتّابنا على السطحية وعلى تناول الأمور تناولاً سهلاً وأصبحتم لا تكادون تريدون أن تبذلوا جهداً في عملية الخلق هذه التي تتطلّب في طبيعتها الإيجاد .

المحكّ هو ماذا يحدث لو أنك حذفت شيئاً من هذا النصّ ، هذه العملية تحتاج إلى عمليّة نقديّة ودراسة واسعة . يقيني - فيما آمل - أن كل كلمة حتمية . وإن حذف كلمة واحدة قد يؤدي إلى الخلل في عملية الإيجاد الفنّي ، إذا صحّ التعبير . الإيجاد بمعنى إضافة وجود فنّي حيّ وكامل ، ليس انعكاساً للوجود الخارجي ولكنه قادر على إضاءة هذا الوجود الخارجي الذي نعايشه كل يوم ، وعلى إكسابه براءةً لعلّها فُقدت . ما يسمّى بالإسراف هو سعيٌ لتخليق براءة أوليّة تَلُمّ حدودَها الاعتيادُ اليوميّ ، مما يدعو إلى ضرورة توافر عامل التقصّي والصدق فيه ، والإلحاح عليه والتدقيق العميق لأن الوجود لا يتم فقط بالإشارة العابرة ، كما لا يتم بالإستقصاء الظاهريّ فقط ، وسوف أزعم إنك إذا رجعت إلى ما سُمي بالإسراف في الوصف سوف تجد تراوحاً مستمراً بين الداخليّ والخارجيّ ولا تجد اقتصاراً على السطح فقط ، سوف تجد علاقات متعددة ومختلفة بين ما هو ظاهر وما هو باطن .

« ترابها زعفران » كانت من أحسن النصوص التي كتبتها حظاً ؛ فقد بدأت أفكّر فيها في فترة مبكّرة (عام ١٩٦٣) وخطّطت لها خططاً مبدئية شديدة البدائية إن صحّ القول عبر سنوات مختلفة . هذه هي طريقتي في الكتابة ، ستجد هذه المعايشة عبر سنوات طويلة ، وفي نفس الوقت عندما أبدأ الكتابة أجد أمامي فجأة ملامحَ ومشاهدَ وصوراً وأحداثاً وأشياءَ لم تكن تخطر لي على بال ، فيجتمع عنصر الإعداد والتخطيط والمعايشة الطويلة الحميمة مع ما يمكن أن أسميه انبعاث الآنيّة أو الإنبعاثات الآنيّة من طبقةٍ آتيةٍ من تحت الوعي أو في

اللاوعـي . هـذا التـمـازج أو الإنصـهـار بيـن الصنويـن هو الذي يكوّن طُرق الكتـابة اللامحدودة .

في « ترابها زعفران» جانبٌ من السيرة الذاتية ، ولكنها ليست كلّها من أدب الإعترافات أو السير الذاتية . هل هو نوع من الهروب ؟

طبعاً ليس هناك هروب ، المسألة أبسط ، في « ترابها زعفران» عناصر من السيرة الذاتية ، محاور من السيرة الذاتية ، قلت إن هناك ذكريات كأنها لم تقع قط ، ما معنى هذه الذكرى ، هي ذكرى شيء يمكن أن يكون قد وقع ، معنى هذا أنها استكشافٌ لاحتمالاتٍ كانت قائمة ولم تتحقق أو تحقّقت جزئياً أو أضيف إلى ما تحقق منها جوانب ـ كان ينبغي في تصورٍ ما ـ أن توجَد ولكنها لم توجد .

ذلك كله يُتيح هذا القدر من الحريّة في التعامل مع مقوّمات السيرة الذاتية بحيث لا يقتصر العلاج على السرد التوثيقي لوقائع حدثت بالفعل وبالتالي يحدث هذا النوع من التأريخ الشخصي المُؤوّل هو الذي يتيح للعلاج الفنيّ أن يزدهر ، إذا شئت ، ازدهاراً تحكمه قوانين أخرى غير قوانين التأريخ الذاتيّ . القوانين التي تحكم العمل الفنيّ أكثر رحابة وأكثر مقدرةً على إضاءةِ لجوانب السيرة الذاتية لحياة الفنان بحيث لا تصبح مجرّد مِلْكه الشخصيّ بل مِلْكاً للآخرين أيضاً . أي تصبح ساحة الحياة الشخصية مفتوحة أمام الآخر ، بالحريّة وبالقدرة على الخيال وبتجاوب الخبرات وتواصلها ، في الوقت نفسه .

لست أتصوّر أنني معنيٌّ أو مطالبٌ بكتابة تاريخي الشخصيّ البَحْت . أتصور أن هذا ليس مُهمّاً في النهاية . . لكن العمل الفنيّ أُسمّيه دائماً محاولةً لاستكشاف المنطقةِ الغامضة التي تشترك فيها الذاتيّات أو التي تقع بين الأنا والآخر في الوقت نفسه ، هذه منطقةٌ خصبة بالإمكانيات . هذه المنطقة التي ترددها وتَسْبرُها هذه الخبرة الفنية . ليست النصوص الإسكندرانية إذن سرداً للسيرة الذاتية وإن كانت تستفيد من عناصر في السيرة الذاتية ، لا شك في هذا .

القوانين التي يزدهر بها العلاج الفني ، فيما أتصوّر ، هي الحُريّة . . الخيال . . المقدرة على استكشاف هذه المنطقة التي تقع أو التي تشترك فيها الذاتيات ، يعني المقدرة على التواصل بين خبرتي وخبرة الآخر ، المقدرة على اكتشاف منطقة نشتركُ فيها أنت وأنا والآخرَ ، ولا تقتصر على تجربةٍ محددة بتكوينِ شخصٍ واحد ، تجربةً ضيّقة بالضرورة . يعني إذن هذا يتيح للكاتب في نطاق العمل الفنيّ أن التاريخ يصبح خبرةً ذاتية ، والتاريخ بالتحديد هو خبرة اجتماعيّة ، بحيث تصبح الجماعة والفرد كياناً لا أقول واحداً بل مشتركاً على

الأقل . قوانين العمل الفنّي صعبٌ جداً تحديدها سلفاً ، والنظريات فيها لا تنتهي ، لكن يحكمها أو يحدّدها في النهاية فلنقل ليس ضيق أو تحدّد الخبرة الذاتية بل ما يتجاوز هذا في الوقت نفسه سعياً إلى إيجاد الشيء الذي لا يتحقق العمل الفني القصصي أو القولي إلاّ به وهو اللغة الخاصة . اللغة ، كما لا أني أؤكّد ، سواءً في العمل الفني أو النقديّ لا أقول عنصرٌ أساس بل أقول الأساسَ في الخبرة الفنيّة . لا توجد خِبرة فنيّة قوليّة إلاّ إذا كانت تتلبّس لغةً متميّزة خاصة .

■ ولننتقل من الخاص إلى العام ، في هذا السياق أين يقع أدب الاعترافات والسير الذاتية على خريطة الإبداع العربي ؟

أدبُ الإعتراف أدبٌ خاص ، من الممكن أن تكون له قيمةٌ كبيرة جداً ، ويندر من جروء على تناولهِ وكتابتِه ، وبالطبع فإن الأسباب في ذلك من السهل اكتشافها ، الأسباب الاجتماعية والثقافية قد تشير إلى هذا . أهم سببٍ فيها ببساطة هو الجُبْن والعَجْز عن مواجهة الذاتِ والآخرين . أدب السيرَة الذاتية يتطلّب بالضرورة المقدرة والشجاعة على الإعتراف بالخطايا الصغيرة والكبيرة التي تُساوِر المرء أو التي يرتكبها كل إنسان في حياته الخاصة والعامة . مواجهة الحقيقة هذه ومواجهة محظوراتٍ سائدة سواءً في أدب الاعترافات أو في الأدبِ بوجه عام ، المحظورات التي تتناول مناطق معيّنة لا يكاد يقترب منها كاتب ، أبداً ، إلاّ على هَيْبةٍ وحَذر ، فيما يتعلّق بمناطق معيّنة من الخبرة الإنسانية ، كل هذه هي التي تحدّد وتفسّر فَقْر الإبداع العربي في أدب الإعترافات . إن كتابة أدب حقيقيّ في هذا السياق يتطلّب قدراً من الحرية أكبر ومن الشجاعة أكبر ومن التسامح مع الذات ، ومع الآخرين . المقدرة على التسامح ليست شيئاً هيّناً ، المقدرة على فهم العيوب والأخطاء والخطايا والجرائم سواء التي يرتكبها المرء أو التي يرتكبها الآخر والإعتراف بها ، شيء نفتقر إليه افتقاراً شديداً ، مع أن فيه ، بلا شك ، نوعاً من التطهّر ، أو التطهير .

هذا ينطبق على السيرة الذاتية أيضاً . الأمر يتطلّب شيئاً آخر كما قلت ، يتطلّب الشجاعة والقدرة على كشف الجانب الذي اصطلح المجتمع على اعتباره جديراً بالإخفاء . وإسدال الستار عليه ، المقدرة والشجاعة على مواجهة هذا الجانب لا لمجرّد الولع بالعظمة لكن للحصول على نوع من المغفرة (الذاتية) أو (الجماعية) لأن الحقيقة بذاتها تحرّر .

لقد طفتُ بأنحاء العالم . هذا الترحال الدائم ، بحكم عملي في التضامن الإفريقي الآسيويّ ، خلال سنوات طويلة ، ماذا أفادني ؟ وهل ترك بصمات فيما كتبت؟ لماذا لم أكتب عملاً أدبياً في مجال أدب الرحلات ؟

لا بدّ أن أعترف أنه بحكم هذا العمل وبحكم هذا الترحال الدائم الذي استغرق من حياتي وقتاً طويلاً أصبحت الطاقة والوقت المتاح للكتابة القصصية نفسها محدودين . في الكتابة القصصية نفسها أصبحت هناك أولويّات واختيارات للكتابة . ليست المسألة مسألة رفض لكتابة ما ، وليست المسألة مسألة وقت ، بقدر ما هو تقرير لأولوية معيّنة . مع ذلك فإن هناك نوعاً من الارتباط والخبرات تأتت عن الترحال . هذه الإرتباطات المختلفة انعكست ليس على شكل أدب الرحلات وإنما على شكل خبرة فنيّة .انصهار هذه الخبرة ، في وقت ما وسياق معيّن وحتميّ مع الخبرة التي يتناولها العمل الفنيّ ، خبرة العمل القصصي نفسه ربما أكثر تعدداً وإن شئت أكثر غنى بما اكتسبت من سياق الرحلة والعكس صحيح . لا شك أن الرحلات قد عمّقت من ممارسة المرء للحياة نفسها ، وهذا بدوره أيضاً قد وجّه الخبرات الفنية إلى مسارات جديدة .

وماذا عن أدب الرحلات ؟

يمكن في أدب الرحلات أن يكون الموقف أفضل ، ولكي يكون أدب الرحلات أدباً حقيقياً يتطلّب أكثر بكثير مما نجده شائعاً في كتابات أنيس منصور وغيره . يتطلّب قدراً من الثقافة والحساسية يرتفع به سردُ المشاهدة العاديّة إلى أفق الخبرة الفنيّة .

المرء يذكر كتابات دي . إتش . لورانس ، وهكسلي ، وهنري ميللر وعشرات غيرهم ، كثيرين جداً ، في وصف رحلاتهم . ستجد عندهم ذلك المزيج الممتع من الثقافة ، والدُربة على التقاط الجزئيات الدالّة التي لها معنى ، وليس مجرد حشو المعلومات التي نعرفها أو التي تتبخّر من الذهن بمجرّد قراءتها ، لأنها في النهاية ليست مهمّة . أدب الرحلات يتطلّب أيضا العين الحسّاسة التي تستطيع أن ترى ما لا تراه النظرة العابرة ، بالإضافة إلى المقدرة على تمثّل المعلومات والخبرات وتركيزها وتقطيرها . فكأنك لا تسافر في المكان فقط بل تسافر أيضاً في الزمان ، وعبر الخبرات الثقافية المتعددة .

هذا هو ما يجعل من أدب الرحلات أدباً حقيقياً عالمياً ، أما ما تراه في الصحف من ريبورتجات ، مع الاحترام لهذا النوع من العمل المهنيّ المباشر ، فليس عملاً أدبيّاً رفيعاً ، إنما هو مجرّد تقرير أو ريبورتاج ، أي عرض تقرير يتميّز بالسرعة والخفّة ، وككلّ سريع وخفيف يتطاير على الفور .

هل يتطلّب أدب الرحلات كاتباً من نوع خاص ؟ أو هل يتطلّب شروطاً خاصة في الكاتب ؟

ليس بالضرورة . . أتصور أن القصصيّ الجيّد يمكن أن يكون كاتباً جيّداً لأدب الرحلات ، القصصيّ الجيّد يجب أن يكون بداءةً ذا بدء مثقّفاً ثقافة عالية ، وقادراً على اختزان وتمثّل المعلومات وعرضها بشكل فنّي أو جميل .

ماذا عن صداقتي مع الأدباء والكتّاب العرب وصلتي بالكتابات العربية ، في أثناء هذا الترحال ؟

هناك صلة وثيقة وعميقة على مستويين ، المستوى الأول وهو المحكّ الأسبق : التعرُّف على الكتابات العربية بقدر الإمكان ، ونحن نعرف أن الظروف الرديئة قد حالت دون التواصل العربيّ في الحقبة الأخيرة والتي ما زالت تحول دون انسياب الكِتَاب من بلدٍ لبلدٍ دون عوائق ؛ المستوى الثاني هو اللقاءات التي هي بطبيعتها عابرة ووقتيّة في المؤتمرات والندوات ، ومع أنّ هذه اللقاءات سريعة فإنها قد ولّدت صداقات عميقة وحميمة ومستمرة ، أعتز بها ، مع كُتّابٍ عرب كِبار ، قد أكون التقيت بهم مرة أو مرتين ، ولكن هذه اللقاءات لا تُنْسى ، هناك على سبيل المثال ، إن كان لا بدّ من أمثلة ، لقائي بالطيّب صالح في تونس منذ أكثر من ٢٥ عاماً ، أو لقائي بالطاهر وطّار في الجزائر من سنوات عديدة ، أو لقاءاتي بكُتّاب مثل سهيل إدريس وأدونيس في بيروت . بعض هذه اللقاءات أفضى إلى علاقات دائمة وبعضها قد أدّى بالفعل إلى ودٍ عميق على رغم ندرة اللقاء الفعليّ .

الكتابات التي تثير اهتمامي هي الكتابات التي يوجد فيها هاجس الاكتشاف والمغامرة والاقتحام وبالتالي تُجدّد دماء الكتابة العربية ، أكثر بكثير من الكتابات التي تتوفّر لها كفاءة الصنعة ومقدرة الكتابة وخبرتها التقليدية المنيعة المكتفية بذاتها . فإذا أحببت فلنقل إن من الكُتّاب الذين يثيرون اهتمامي جداً حيدر حيدر السوريّ ، و غالب هلسا الأردني المصري ، ومحمد برّادة المغربيّ ، وكثيرون لا تحضرني أسماؤهم ولكن هذا هو السياق الأساسيّ الذي يثير اهتمامي في الكتّاب العرب ، كما عند سائر الكتّاب في كل مكان .

■ **ذكريات عن منظمة التضامن الإفريقي الآسيويّ حيث التقيتُ بالصغار والكبار وعرفت لومومبا وسيكوتوري وأنديرا غاندي . . .**

سيكوتوري . . التقيت به عندما كنّا كلانا شباباً في ١٩٦٠ عقب رفْض غينيا الشجاع ، بقيادته ، الإنضمام لما سُمّي عندئذ بالمجموعة الفرنسية وتفضيلها الاستقلال مع معرفتها الكاملة بشظف المعاناة التي سوف تترتّب على هذا الاختيار . عقدنا المؤتمر الثاني الإفريقيّ الآسيويّ في كونكرى في أبريل ١٩٦٠ . أذكر بساطةَ الرجل وإخلاصه ، وقامته

الفارعة ، وفرحة الأمل الذي كان يُعبّر عنها في أول هذا العقد المجيد الذي عُرِف بعقد أفريقيا .

أما عن لومومبا ففي هذا المؤتمر نفسه التقيت بزعيم أفريقيّ مجهول لم يكن أحد يعرف مَنْ هو ، ولا تاريخه ، يُمثّل بلداً كان يسمّى عندئذ بالكونغو البلجيكي . هذا الرجل جاءني ليقيّد اسمه في إحدى لجان المؤتمر . . فقال بكلّ تواضع وبراءة سمحةٍ مشرقة إن اسمه باتريس لومومبا ، ولم يكن هذا الإسم في ذاك الوقت يعني شيئاً عند أيّ أحد ، هذا الإسم الذي أصبح بعد سنوات قليلة رمزاً ساطعاً للتضحية الإفريقية والاستشهاد في سبيل القضية التي آمن بها الرجل وقدّم حياته ثمناً لها .

عن سيكوتوري ، أذكر أنه ونحن في المطار ، وكنت قد تخلّفتُ عن القيادات الأساسية للمؤتمر ، القيادات التي كان فيها أنور السادات وغيره ، في هذا الوقت كان السادات رئيس وفد «الجمهورية العربية المتحدة» وكان الوفد يضم مصريين وسوريّين . سافرتْ الوفود وبقي القليل ، بضعة أفرادٍ ، ثلاثة أو أربعة ، كنتُ منهم .

أذكر ضوء الغسق الشاحب في المطار البدائي المفتوح الذي كنا سنقلع منه في كونكري ، أذكر قدوم سيكوتوري ، فجأة ، وزوجته الجميلة من غير حَرَس ، ومن غير أيّ إعلان ، ومن غير أيّ تفتيش ، سيكوتوري وزوجته وحدهما فقط جاءا لكي يقولا لنا مع السلامة .

أنديرا غاندي التقيت بها فيما بعد في أكثر من مناسبة أهمّها مناسبة المؤتمر الرابع للكتّاب الأفريقيين الآسيويين سنة ١٩٧٠ في الهند ، حيث كانت تقدّم جائزة لوتس إلى كُتّاب من أمثال محمود درويش الذي كان قد خرج من إسرائيل منذ أقل من سنة فقط ، ولم يكن قد جاء إلى مصر بعد . ثم التقيت بها بعد ذلك بعدة سنوات في مكتبها في أثناء الإعداد لأحد المؤتمرات الآسيوية الأفريقية أو أحد مؤتمرات عدم الإنحياز ، لا أذكر على وجه الدقّة . أذكر البساطة والهدوء والوسامة المهيبة في الوقت نفسه ، الإشراقة الجليلة إن صحّ القول . هذه السيدة الرقيقة العذْبة المضيئة مع ذلك والمثقلة بأعباء قارةٍ تنوء بحملها الجبال . أذكر السماحة التي قابلتنا بها ، والكرم الروحيّ الذي لم تضنّ به في الوقت والجهد ، في الإجابة على الأسئلة السياسية ، وفي مناقشة المسائل العامّة ، وفي الإعتراف بأن هناك قضايا صعبة الحلّ في الوقت نفسه . لم تكن من نوع السياسيين الذين يدّعون المقدرة على معرفة إجابة كل شيء في كلّ وقت .

■ **فترة التضامن الإفريقي الآسيوي الطويلة الحافلة ، كيف أنظر إلى هذه المرحلة في حياتي ؟**

كانت أولاً وأساساً ليست اختياراً بقدر ما هي عمل لكسب لقمة العيش ولمواجهة أعباء الحياة يعني ، ولكن بعد مرور الزمن يبدو لكل مرحلة سحرها . ويبدو ـ بالتأكيد ـ أن كل مرحلة تركت خبرات ، وأضافت إلى المرء ثروات من مخالطة الواقع اليوميّ بأنواعه المختلفة ومن الخصوصيّة والخصوبة ، ومن معالجة أو التعامل مع طبقاتٍ أو فئات من الناس والمجتمع متنوعة وشديدة الاختلاف .

■ ثَمّ اتهام موجه لبعض الكتابات الإبداعية أنها تحتوي قدراً من الزيف الفنّي ؟

هذه مسألة غامضة ، لا بدّ أن تُحَدَّد هذه الكتابات ، لأنه دائماً في كل وقت من الأوقات توجد بعض الكتابات فيها زيف ، بالضرورة يعني ، وهناك كتابات تُتَّهم على غير حق أنها هكذا ، المسألة غير محدَّدة ، لأنه دائماً في كل وقت من الأوقات توجد كتابات سيئة ، لأنها كاذبة فنياً ، وكاذبة لأنها مزيّفة ، ليس فيها إخلاص ولا معاني صادقة ، هذه كلها مفاهيم صعب جداً الإمساك بها ، وتحتاج إلى دراسة نصيّة . العموميات هنا مزلق أساسيّ خطير ، المطلوب دائماً هو الإمساك بنصّ ، إذا كانت هناك ضرورة لذلك ، وتحليله ، وكشف مدى الصدق والزيف فيه ، في علاقات أجزائه بعضها ببعض ، وعلاقته بالواقع الخارجيّ ، في مقدرته على إمساك قواعد العلاقة بينه وبين الخارج ، وغيرها من المعايير الفنيّة التي تتجاوز العموميّة وتستند إلى خصوصيّة النصّ .

فيما يتعلّق «بالزمن الآخر» . ، بعض الأدباء يفضّل عملاً أدبياً معيّناً من أعماله ، هل يصدّق هذا ، بالنسبة لي ، عن «رامة والتنين» أو «الزمن الآخر» ؟

هذه العلاقة ـ علاقة الحب ـ ليست مبنيّة أبداً على حكم موضوعيّ ، قد يكون أسوأ أعمال الأديب ويحبه ويؤثر على غيره ، وقد يكون العكس . لا يوجد معيار لهذا . ممكن جداً أن تكون ظروف العمل الإبداعي هي التي تملي ذلك . هناك القول الشهير إن الكاتب آخِر من له الحق في أن يتكلّم عن كتاباته ، لأن كلماته تكون موضوعة تحت علامات استفهام كثيرة . هذا هو القول الشهير الذي لا أوافق عليه دائماً في كل الحالات وعلى إطلاقه . فهناك نوع من الكُتّاب لهم أيضاً مقدرة على النفاذ النقدي «الموضوعيّ» . (إذا صحّ أن ثمّ موضوعيّة ، أو حياداً في هذا الصدد ، وهو أمر غير صحيح .) أي أنّ لهم مقدرة نقديّة في نفس الوقت . أو دربة على العمل النقدي أو مارسوه بعض الوقت . يمكن لهؤلاء أن نأخذ كلامهم عن كتاباتهم على محمل الجديّة أكثر من الذي لم يمارس العملية النقديّة الصريحة المباشرة ، لأن كل كاتب ينطوي في داخله على ناقدٍ كامن هو الذي يوجّهه ويقول : «اكتب . احذفْ» .

هل ظفرت بكل ما كنت أريد من الكتابة ؟ لا . . لا يمكن . .

هذا سؤال مفتوح دائماً . يبدو أنه لم يتحقق شيء على الإطلاق ، وفي الوقت نفسه تحقق الكثير والكثير جداً . يبدو أن تقدّم العمر يُحقّق الكثير ويبدو أنه لم يُحقّق شيئاً على الإطلاق . ولكن قد تحقق الكثير والكثير جداً ، وعلى رأي أحد الأصدقاء يبدو أنه مع تقدّم العمر ينبغي أن يكون المرء قد وصل إلى الحكمة والقناعة والاستقرار ، هذه أشياء مستحيلة التحقق عندي . كأنني ما زلت ذلك الطِفْل الصبيّ الفتى الكهل المتوقّد دوماً بالأشواق إلى مراودة المستحيل .

أكيد فيه نوع من الاكتفاء ؟

لا . لا يوجد أي نوع من الاكتفاء ولا الإمتلاء ولا ما يشبه ذلك .

□ □ □

■ **تعقيبات**

1

في واقع الأمر لم ألتحق بكلية الحقوق ، كما فعلت ، بناءً على رغبة مني في العمل بالقانون بقدر ما كان ذلك استجابة لرغبة والدي رحمه الله في أن يراني كما كان يتمنّى وزيراً قبطياً شأن مكرم عبيد باشا .

أما ميولي الحقيقية فقد كانت منذ البداية ، تتجه إلى كلية الآداب التي كنت أثناء دراستي بكلية الحقوق أحضر محاضراتها في أقسامها المختلفة ، كما لعلّني قلت .

2

أهم ما يمكن أن يتذكره المرء الآن ، هو تلك الفترة الذهبيّة التي هبّت فيها رياح التغيير العارمة على إفريقيا حاملة معها بهجة الاستقلال ، ونشوة ظهور الأمم الفتيّة الجديدة حيث كان الأفق يبدو وكأنه لا تحدّه الحدود ، وحيث الآمال عريضة ، وقد طُردت فلول الاستعمار الأخير .

في هذه الفترة ، فترة الستينات ، قامت منظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيويّة فيما أتصوّر بدور له أثره الحقيقيّ في توثيق الصلات بين شعوب أفريقيا وآسيا سواءً من الناحية السياسيّة البحتة أو من الناحية الثقافية والأدبية عن طريق اتحاد كتّاب آسيا وأفريقيا الذي عملت به أيضاً سكرتيراً عاماً مساعداً .

أذكر ، كما لعلّني قلت ، لقاءاتي بقادة حركات التحرّر الوطني في تلك الفترة ، وأذكر نَفْحَ الأمل الوليد في تلك الأيام قبل أن يسترجع الإستعمار سطوته من الباب الخلفي ، عن طريق استعادة سيطرته الإقتصادية ، وعن طريق ثقل أعباء الديون الفادحة التي تكاد تقصم ظهور هذه الأمم الفتيّة التي كانت تتطلّع عندئذ ، في الستينات ، إلى المستقبل بنظرةِ ثقة راسخةٍ سرعان ما ثبت أنها لم تكن حقيقيّة ، وأن الأمر يتطلّب كفاحاً أشقّ وأطول وأكثر نضجاً وأعمق رؤيةً للحصول على الإستقلال الحقّ ، وعلى حريّة الإرادة الحقة .

كذلك كان الأمر في هذه المرحلة ، ظللت أعمل أكثر من رُبع قرن في هذه المنظمة التي تعكف الآن على دراسة المسائل الإقتصادية ، أساساً ، وتحاول أن تجد الحلول الممكنة التي تتفق مع أهداف وآمال ونزوعات هذه الشعوب الإفريقية الآسيويّة .

3

في تلك الفترة بدأتُ في آخر الخمسينات مترجماً ، ثم حللت في هذه المنظمة محل المرحوم رمسيس يونان ، الذي كان يشغل ما كان يُسمّى بمنصب « مديرالشئون الفنيّة » ، وفي واقع الأمر فقد كان هذا المنصب يعني أنْ يتحمّل صاحبُه أعباء العمل كلّها تقريباً ، في هذه المنظمة ، فيما عدا الشئون الماليّة أو شئون المحاسبة .

لقد وجدت أنّ عليّ أن أعيد تنظيمها ، أن أبدأ بتنظيمها في واقع الأمر ، من الألف حتى الياء ، وكنت مسئولاً عن كل شيء ، من دبوس الإبرة إلى مشروع القرار ، ومن الاجتماع مع رئيس الدولة إلى متابعة حضور وانصراف الموظفين ، وهكذا لك أن تتصوّر ما بين هذين القطبين من أعمال وأعباء استغرقتْ جهداً ووقتاً لا أتصوّر ، الآن ، أنني قمت به بالفعل ، ولكنني كنت أقوم به عن طيب خاطر وبقدرٍ من الإيمان ، والإحساس بالتحقّق في الوقت نفسه ، ولو كان ذلك على حساب العمل الإبداعيّ والفنيّ الذي لم يسقط من بؤرة اهتمامي مع ذلك لحظةً واحدة ، كنت أعكف طيلةَ هذه السنوات أيضاً على ترجمة الأعمال الأدبيّة وعلى التعليق على الكتب وعلى عمل برامج ثقافية خاصة بالبرنامج الثاني ، وعلى كتابة بعض القصص القليلة أيضاً ، والإسهام في دور نقدي في الحياة الثقافية ، والفنيّة ، بقدر المستطاع ، والعجيب في هذا الأمر أنّ المستطاع كان كبيراً جداً ، يَهولني ، الآن ، مقدارُ الجهد والوقت الذي بُذل في كل هذه الأنشطة ، ولا أكاد أتصوّر أنني بالفعل قمت بها .

4

الجانب السياسيّ في حياتي متعدّد الأطوار ، ومختلف المراحل ، عند الغربيين تعبير

يقولون فيه إن فلان حيوان سياسيّ ، بمعنى أن الاهتمام بالسياسة فِطرة ثانية عنده ، وأتصور نفسي من هذا النوع من الكائنات .

قمتُ في فجر شبابي المبكّر بالعمل السياسيّ المباشر ، العمل السياسي الثوري ، المناهض للنظام الملكيّ القديم ، وبذلت في هذا أيضاً من الجهد والطاقة الشيء الكثير ، واعتُقِلت ، في النهاية ، سنتيْن أو أقل قليلاً في أيام فاروق ، في معتقلات أبو قير بالإسكندرية وهاكستب في صحراء القاهرة والطور في صحراء سيناء .

ولكن بعد هذه التجربة أدركت أنني ، بقدر ما كانت السياسة ، أو الاهتمام بالسياسة فطرةً ثانية ، فقد كان الاهتمام بالأدب والثقافة فطرة أولى . ووجدت أن المجال الوحيد الحقيقيّ الذي أتصوّر أنني يمكن أن أفعل فيه شيئاً أو يمكن على الأصحّ أن يلبّي الاحتياجات العميقة عندي هو مجال الأدب والإبداع الروائي بالذات .

5

عن حادثة اغتيال يوسف السباعي ، في قبرص ، في ١٨ فبراير (شباط) ١٩٧٨ .

هذه الحادثة لها قصة طويلة عريضة ، باختصار شاهدت هذا الاغتيال طبعاً وعاصرت الأحداث الجسام التي وقعت معه وأعقبته . كنت أحد ١٤ رهينة من الرهائن التي احتجزها «الإرهابيان» في طائرة قبرصية طافت الأجواء العربية دون أن يُسمح لها بالهبوط ، وظللنا في الجو ٣٦ ساعة لا نعرف لنا مقراً ، ولا مصيراً ، حتى رجعنا من حيث انطلقنا في قبرص ، خلال هذه الفترة ، يعني ، اقتربنا من النهاية الحقيقية ، بالنسبة لنا جميعاً ، اقتراباً حقيقياً أكثر من مرة ، نفد الوقود مرة ، وهبطنا في مطار جيبوتي قبل أن تسقط الطائرة بالفعل ، أي قبل نفاد وقودها بدقائق ، ٣ أو ٤ دقائق ، وعاصرنا القنابل المنزوعة الفتيل التي كانت مصوَّبة علينا ، وهكذا ، أحداثٌ غريبة . ليس هذا مجال تفسيرها ، ولعلني أجد فسحة من الوقت لكتابتها .

6

في مرة من المرات ، على ذكر المعجزة يعني ، « الإرهابي » الذي كان ممسكاً بالقنبلة المنزوعة الفتيل ، بعد ٢٤ ساعة كان يجلس بجواري ، وأغفى ، وهو ممسك بالقنبلة ، هذه كانت دقيقة أو أقل من دقيقة ، مرّت وكأنها أبَدٌ من الزمن ، من أطول وأصعب الفترات التي عاصرتها ، لأ نه في كل لحظة كان من الممكن أن تسقط القنبلة ، كان «الإرهابي» نائماً ، ولم

يكن من الممكن أن أوقظه ، لأن أي حركة من هذا النوع كان من شأنها أن ترعبه ، لم يكن من الممكن أن أمشي وأنطلق بسرعة لأنه أيضاً يمكن أن يرتبك وتسقط منه ، كل هذه الاحتمالات العديدة كانت قائمة ، لولا أن زميله أحسّ فجأة بشكلٍ ما أن الموقف متوتّر ، فجأة بهدوء جداً جداً ، وناداه بصوت منخفض ونبّهه وهو يمسك بيده ، يعني في هذه اللحظة كنت قد تركتهما بهدوء أيضاً ، وبدون أن يبدو عليّ لا الفزع ولا التعجّل ولا القلق ، ولا أيّ شيء أبداً ، وكأن المسألة طبيعيّة . أعتقد أن هذه كانت «معجزة» ، بالإضافة إلى المعجزات الأخرى .

7

بالطبع أنا حياتي مليئة بالمعجزات ، ويبدو أو الحياة الإنسانية من طبيعتها هذا ، والمعجزة في حقيقة الأمر حَدَثٌ يوميٌّ نعاصره ولا ندرك في حقيقة الأمر إعجازاً فيه ، شروق الشمس معجزة ، وغروبها معجزة ، مجرّد تردُّد النَفَس معجزة في الجسم ، وخفْق القلق شيء إعجازيّ متصلٌ أيضاً .

لا أؤمن بالمعجزات بالمعنى الغيبيّ التقليديّ . هناك ظواهر لا يمكن تفسيرها عقلياً ومنطقياً ولكنها تحدث . لا أعزوها لفكرة المعجزة القدسية ، ولكن أعزوها لعجزنا عن تفسيرها تفسيراً علمياً . عندما يتطوّر العلم ويصبح أكثر من مجرّد إخضاع الظاهرة للتجربة المعملية ، بشكل لا أعرف كيف سيكون ، ربما نجد تفسيراً لهذه الظواهر .

□□□

■ عن الكتاب المقدّس ومفهوم الخلاص .

تأثير الكتاب المقدّس ؟ هناك في كتاباتي فقرات تشير إلى هذا التأثير الكبير ، خاصةً في تلك الفترة الأولى . لأن هذا الكلام هو وصفٌ دقيق ، أو استعادةٌ حقيقية لهذا التأثير ، بمعنى أن قصص الكتاب المقدّس كانت في فجر الصبا هذا ، تمثّل خبراتٍ حقيقية شديدة الحميمية ومُعاشة إلى آخر درجة حتى آخر تفاصيلها ، لم تكن المسألة مجرّد مواعظ أو تعليمات أو حكايات ، أو أشياء جانبيّة وخارجية يتلقاها المرء تلقيّاً خارجيّاً ، من خارج ، بل كانت معايشة وثيقة الصلة ، تكاد تكون عضوية ، ومعاناةً روحيةً حتى في أيام الطفولة المبكّرة والصبا الأول ، بالإضافة إلى سعاداتٍ ونشوات النص المقدّس في - بالتحديد - نشيد الأنشاد والمزامير والأمثال والجامعة وفي قصص يسوع المسيح ومعجزاته ودخوله أورشليم ومأساة الصلب المهولة ، وإعجاز القيامة .

لم تكن هذه الأشياء غريبة عني ، إطلاقاً ، ولا كانت كما قلت شيئاً أقرأه أو أسمعه

بل كانت شيئاً أعيشه بكل خلجةٍ من خلجات وجداني عضوياً وروحياً وانفعالياً .

بالطبع مع النضج وتزايد الخبرة تغيّر الموقف ، وكانت لي خبرات وتجارب متعددة تختلف عن براءةِ ودهشةِ وصدمةِ هذا اللقاء الأوّل مع الكتاب المقدّس .

اختلفت هذه الخبرة في أشياء كثيرة ، أصبحت تخضع لنوع من التأمل الفكري والنظر العقليّ ، لم يكن موجوداً ، وأصبحت الخبرة وقد اندمجت أو اندرجت في سياق الحياة المتعدد الاهتمامات والمتغيّر في درجة الاهتمام أيضاً ، بعكس قوة اللقاء الأوّل وعنفه ، وكما قلت ، خلوّه من الشوائب .

« قلت : لم أكمل سعيي ، ولم أعرف بعد معنى الخلاص . »

معرفة الخلاص هذه نعمةٌ مشكوك فيها ، يعني نعمة مختلطة المعالم والأشياء ، القديس يعرف الخلاص والصوفيّ يعرف الخلاص وأيضاً الأيدولوجي الضيّق الأفق يتصور أنه يعرف الخلاص .

بالنسبة لي أتصور أن الخلاص ، دائماً ، موضع سؤال ، وأنه ليس شيئاً ملقىً به على قارعة الطريق ، ولا سهل المنال ، ولا يمكن الوصول إليه هكذا ، حتى ولو كان هِبَةً من الله ، بل إن الطريق إلى الخلاص ، وأيضاً الطريق إلى الجُلْجُثة محفوف بالأهوال ، ومهدّد في كل لحظة باليأس . . وإذن ، بهذا المعنى العام ، يمكن أن نقول إن معرفة الخلاص معرفة معقّدة ، وليست ملقاة ومأخوذة مأخذاً مسلماً به من البداية ، وأنها شيء صعب ، وأتصوّر أن السعي إليه ، هو نفسه ، مجرّدُ معنىً من معاني الخلاص ، مجرّد السعي ومجرّد الطَلَب وليس الوصول فيه هذا المعنى من معاني الخلاص .

ما دام السعي صادقاً ولا يكفّ ولا يسقط في شراك كثير مما يحيط به من كل جانب ، ما دام السعي يواصل هذا الطريق فلعل فيه معنى الخلاص الوحيد المتاح لنا ، نحن البشر التعساء بمعنى من المعاني ، والمجيدين بمعنى آخر من المعاني وفي نفس الوقت .

أنا لا أتكلّم عن العقيدة ، لاحظ هذا ، هذه مسألة دقيقة ، أتكلّم عن الإحساس به ومعرفته ، أنا لم أطرح يقينيّته أو انعدام يقينيّته موضوعاً للكلام قط . . إنما أتكلّم عن الإحساس به والسعي إليه ، ولهذا لم أقل إن الخلاص مستحيل ، وإنما قلت ما أعرف أنه تعبير يحمل هذا المعنى ، معنى الجانب العقيديّ ليس مطروحاً وإنما جانب المعاناة هو المطروح ، والحسّ بالهَدَف هو المطروح .

ذلك كأنما يبتعث لديّ «إدوار» آخر هو نفسه أنا ، في الوقت نفسه ، وإن كان يبدو الآن بعيداً وحميماً جداً ، أعني ذلك « الإدوار » في الأربعينات ، لا يعرف نفسه إلاّ مسكوناً

بهواجس الشعر وهواجس أخرى من إرهاصات العشق غير المكتمل بالطبع - هل يكتمل العشق قط ؟ - أراه وأعرفه وأحسّه في داخلي حتى الآن ، ذلك «الأنا الآخر» ، ناحلاً ، صغير القدّ جداً ، فهل كان شاحباً قليلاً من كثرة العكوف على كتبه القليلة وكثرة قراءاته لكتبٍ وروايات قديمة (قديمة منذ الأربعينيات فلعلّها كانت تصدر في العشرينيات) في المكتبة البلدية التي لم يكن يكد يفارقها ، ذلك الذي ظلّ خافتاً ولكن عنيداً ، يقين الشعر عنده - هو وحده ، وحده - لمْ يتزعزع قط ، بل اهتزت وتهاوت كل اليقينيّات الأخرى ، بما في ذلك يقين الدين ، ويقين الحبّ ، ويقين الكتابة التي أراها تختلف شيئاً ما عن الشعر وإن كان يسري في شرايينها مسرى دم الحياة . أما يقين الخلاص بالكتابة فليس مطروحاً ، حتى ، لا يبقى دائماً إلاّ يقين العطش .

□□□

■ علاقتي بالكتابة النقدية

أما عن فضل اشتغالي بالنقد ، فلا أحب أن أتكلّم عن هذا الأمر ، لا أعلم ما إذا كان لي فضل فيه أم لا ، وإنما أنا شاركت بقدر الإمكان وبناء على إلحاح من الأصدقاء والزملاء والأبناء والأخوة الصغار والكبار ، ولم أتطوع من تلقاء نفسي ، أبداً ، للقيام بعمل نقديّ ما وإنما كان ذلك دائماً بناءً على إلحاحٍ من الأدباء ، أو إلحاح من النص نفسه في القليل النادر .

تكلّمت عن كثيرين . أذكر يحيى الطاهر عبدالله ، وابراهيم أصلان ، وعبد الحكيم قاسم ، وبهاء طاهر في وقتٍ مبكر ، وعدداً لا يكاد يُحصى تكلمتُ عنهم في البرنامج الثاني وعن كتبهم .

أظن أنني لم أُهمل ، بقدر ما وسعني الجهد ، كُتّاباً لهم شأن ومغامرة وموهبة من أبناء جيل الستينات والسبعينات وما بعدهم أيضاً ، سواء أكان ذلك بالنسبة للقصاصين أو الروائيين أو بالنسبة للشعراء الجدد ، وبغض النظر تماماً عن السن أو سابقة النشر أو الشهرة وما إلى ذلك .

ظللت فترة طويلة وليس لي كتاب نقديّ واحد والحمد لله ، لم أكن أنوي أن يُنشر لي كتاب نقديّ ، قلت : « هذا موجود في المقالات والأحاديث والمحاضرات والندوات والبرنامج الثاني ، وما شئت » . صحيح أنه كان قد نُشِر لي كتاب «مختارات من القصة القصيرة في السبعينات» ، ومقالات منشورة هنا وهناك ، ولكن هذا أقل القليل ، الكثرة الكاثرة لم تكن قد جمعت في كتاب ولم تكتب حتى على شكل مقال ، وكانت أساساً على شكل محاضرات أو أحاديث أو ندوات أو لقاءات أو مناقشات .

بعد ذلك بكثير نشرت نحواً من خمسة أو ستة كتبٍ نقدية ، جمعت هذه الإسهامات النقدية ، بما لها من مذاقٍ خاصٍ ، أو منهجٍ خاص ، بعد أن كنت قد قلت لنفسي : « من يتصوّر أهمية هذه المقالاتِ فليجمعها» .

■ علاقتي بالنشر !

ما أرّقني فترةً طويلة هو أن كتاباً مثل (حيطان عالية) نفد ، (وساعات الكبرياء) نفدت ، و (رامة والتنين) نفدت ، و(محطة السكة الحديد) نفدت ، وهكذا ، هذا الأمر ، هذه الظاهرة ظلّت تؤرّقني حقيقةً ، زمناً ، لم أجد لها حلاً . تصوّرت أن الناشرين أغبياء ، ببساطة ، لأنهم يستطيعون أن يكسبوا ، حتى من وجهة النظر التجارية البحتة ، الخالصة ، ولكن . . أنا لا أسعى ، فلديّ هذا النوع الذي يكاد يكون خاطئاً من الإعتزاز بالكرامة ، وأتصوّر أن الناشر يجب ، هو ، أن يسعى إليّ ، وأنا لا أسعى إليه ، وأريد أن أضع هذا قاعدة ، ولو كان فيه تضحية كبيرة بالنسبة لي ، معنوية طبعاً ، لأن المسألة المادية غير مطروحة من الأساس . أنا طبعاً أنفقت على الكتابة ولم أكسب منها ، ظلّ ذلك صحيحاً حتى عهد قريب ، حينما فزت بجائزة العويس .

ولحسن الحظّ ظهر لي بعد ذلك ناشر ذكيّ حقاً ، هو أيضاً صديق ، أعني الدكتور سهيل إدريس الذي قام بإعادة نشر الجانب الأعظم من كتبي التي نفدت وجانباً من كتبي الجديدة . وكان ذلك على أثر اقتراح من صديقي الدكتور محمد برادة ، على مائدة إفطار ، في أحد المؤتمرات .

لا أعلم ما إذا كان هذا واقعاً مأساوياً أم لا ، بلى هو بالفعل واقع محزن ، أعني علاقة الكاتب بالناشر .

بل كظاهرة عامةٍ هو واقع مروِّع ، ولكني أظلّ أقول أن دور الكاتب في المرحلة الحالية أن يحرص ، أشد الحرص ، على ما بقي له ، وهو الكرامة ، حيث لا ينتقل من بابٍ إلى باب ولا يسعى للنشر بل يجب أن يسعى إليه الناشر ورئيس التحرير والمحرّر ولا يسعى هو إليهم .

ليس هذا على الإطلاق تعالياً أو انعزالاً في «برج عاجي» مزعوم ، بل هو أساساً حفظ لكرامة الكتابة نفسها .

طبعاً . . هذه إحدى النواحي الجزئية في ظاهرةٍ ثقافيّة متردّية ، وشديدة الترديّ ، هي ظاهرة اجتماعية عامة ؛ ما زلنا نحتاج الكثير . . هناك ظاهرة الأميّة ، وظاهرة النَّفْي الداخلي والخارجي ، وظاهرة تهميش وتسخير واستخدام الثقافة . يجب إذن أن ندافع عن الثقافة الحقة . كل هذه المسائل مرتبطة ، ظاهرة التعليم مثلاً ، وغيرها من الظواهر والجوانب ،

كلها مترابطة وتؤدي إحداها إلى الأخرى ، ولا علاج لها بالترقيع هنا أو هناك .

يبقى ، كما قلت ، للكاتب الحق ، بل عليه الواجب ، أن يحرص على هذه البقية الباقية من الكرامة ، مهما كانت التضحية ، ماديةً كانت أو معنوية .

أتصوّر أن هذه القضايا الكبرى سوف تبقى بدون حلّ في المستقبل المرئي ، ولكن منطق تطوّر الأمور بطبيعته لا بدّ أن يجد لها حلاً ، لا شك في هذا . لست متشائماً إلى هذا الحد ، ولكني متصوّر أنه على مدى ما بقي لنا من حياةٍ ليس لها حل ، لكن ربما أنتم كجيلٍ ثانٍ تكونون أسعد حظاً ، نأمل لكم هذا .

■ رعاية الدولة للأدب .

بالنسبة لالتزام الدولة برعاية الأديب ، في بلاد العالم الثالث كبلادنا ، هناك قدر كبير من ذلك يظلّ ضرورياً . يختلف الأمر في البلاد المتخلّفة عن البلاد «المتقدّمة» أياً كان معنى التخلّف أو التقدّم هنا . ولنقلها بوضوح ، ولكن أيضاً من ضمن ظواهر التخلّف الثقافي انعدام روح المبادرة والمبادأة عند المثقفين أنفسهم . صحيح أنني لست ألقي اللوم كاملاً عليهم ، ولكن بالتأكيد أنحى بقدر من اللوم عليهم لأنهم يستطيعون إذا حزموا أمرهم أن ينشئوا ، لأنفسهم ، اتحادات وجمعيات وروابط بعيدة عن سيطرة الأجهزة الرسمية ، تسود فيها روح الديمقراطية والعمل على الدفاع عنهم ورعاية المصالح المادية المباشرة القريبة . دعك من مسألة الأفكار والعقائد والسياسات ، والمواقف المبدئية مع احترام حق الاختلاف بطبيعة الحال . لا أنفي هذا ، ولكني أتكلّم على مستوى المصالح القريبة ، أي الحدّ الأدنى .

نجد أن نوعاً من التكاسل والتخاذل والتقاعس يشيع بيننا ، فطبيع ، نحن المثقّفين بشكل عام علينا أن ننبذ ذلك وأن نعمل ، بشكل ما ، على الدفاع عن مصالحنا القريبة المادية المباشرة أولاً ، ثم نؤكد مواقفنا الفكرية والاجتماعية بعد ذلك - أو قبل ذلك في الحقيقة .

طبعاً نحن لا ننسى الظروف السياسية والاجتماعية التي مرّت بها بلادنا حتى عهد قريب ، حيث كان من المستحيل ، حتى ، مجرّد التفكير ، في مثل هذه المبادرات والمبادآت في فترة من فترات الأحداث السياسية العنيفة والزلازل الاجتماعية الخطيرة التي مرّت بها البلاد . ولكن الآن ذلك ممكن ، لأنه يبدو أن الإمكانيات أكثر ، والفرص أوسع ، قليلاً ، لمثل هذه المبادرات .

على كل حال بشكل عام ، أتصوّر أنه إلى جانب التزام الدولة الذي لا شكّ فيه برعاية المثقفين في بلادنا ، يجب أن يكون هناك التزام من المثقفين أنفسهم نحو أنفسهم

بحيث لا يتحوّل التزام الدولة إلى وصاية ولا إلى سيطرة ، ومن ناحية أخرى لا تصبح ، في مقابل ذلك ، مبادرات المثقفيّن بلا ضابط ، يعني يجب أن يوجد هذا الطريق الدقيق بين الحرص على المصلحة العامة وتأكيد روح الديمقراطية في مثل هذه التنظيمات أو الجمعيات أو الاتحادات من أشكال التنظيم التي تكلّمت عنها .

ظاهرة النقابات الفنيّة التي اعتصمت دفاعاً عن حقوق أعضائها ، منذ عدة سنوات ، ظاهرة تدعو إلى التفكير في المسألة . صحيح أن هذا النوع من الإصرار على الدفاع عن حقوقهم بشكل قويٍّ جداً ، لم يستمر ، ولكنه مشجع ويدعو - كخطوة أولى - إلى قدرٍ من التفاؤل .

أياً كانت النتائج ، مجرّد هذا الإصرار يشجّع ، ولا ننسى أنها نقابة فنانين ، وليست نقابة صحفيين أو كُتّاب أو محامين ، ومن ثَمّ فإن دفاعهم عن مصالحهم فيه أيضاً قدر من النرجسيّة وتأكيد الذات ، إلى جانب روح الاستعداد للتضحية والإلتزام بمواقف مبدئية .

هناك عدة ملاحظات بشأن قضية جوائز الدولة :

الملاحظة الأولى ، تتعلّق باقتصار الجوائز على تشجيعيّة أوّل السلّم ، وتقديريّة في نهاية السلّم ، هذا الوضع مخلّ ، يجب أن يكون هناك جائزة (كما تردد كثيراً) في الوسط ، بين بين ، جائزة للمبدعين الكبار الذين لم يصلوا إلى نهاية عمرهم كما يحدث بالنسبة للتقديرية ، أو كما جرى العمل حتى الآن فعلياً ، بالنسبة للجائزة التقديرية .

الملاحظة الثانية ، تتعلّق بطريقة الترشيح التي تترك الكثير من الثغرات ، أتصور أنه يجب أن يكون أيضاً للجمعيات التي تكلّمت عنها ، والتي آمل أن توجد ، دور فعّال من ناحية ، وألاّ يقتصر الأمر على الأجهزة الأكاديميّة فقط ، كما يحدث الآن ، أو كما يكاد يحدث الآن . طبعاً جميعة الأدباء لها الحقّ في الترشيح ، وكذلك اتحاد الكتّاب ، ولكن نفس طريقة العمل في هذه الجمعيات والإتحادات تترك المجال واسعاً للتحسين ، فالطريقة الحاليّة التي تعمل بها سيئة ، ولا زالت في بداية الطريق ، لأن هذه الجمعيات وحتى بالنسبة لاتحاد الكتّاب لم أسمع أنه عُقِدت جمعية عمومية لبحث ، أو لمجرّد مناقشة ، أشياء تهمّ الأعضاء ، ومن بينها مسألة جوائز الدولة .

لا شكّ أن هناك اعتبارات أخرى غير الجدارة تتدخل في المَنْح أو المنع ، وهناك شخصيات ثقافية كبيرة لم تأخذ الجائزة حتى الآن وهذا أمر يدعو للتساؤل ، وكذلك بالنسبة لبعض الشخصيات التي حصلت على الجائزة والتي يُجمع الوسط الثقافي على انعدام أحقيّتها فيها .

وربما يكون تكوين الهيئة التي تقرر الجوائز يجنح إلى ترجيح كفة الأكاديميين

والجامعيين وكبار الموظفين على المبدعين الحقيقيين ، وهذا أمر اتضح من نسبة الذين حصلوا على جائزة الدولة التقديرية .

من المؤسف أن نجد مثلاً أن د . محمد مندور لم يأخذ الجائزة التقديرية وحصل فقط على جائزة الدولة التشجيعية !! هذا مثل صارخ .

دعوت ، من قبل ، إلى أن تكون اللجان المختلفة للمجلس الأعلى للثقافة أكثر تمثيلاً للأدباء والمثقّفين الحقيقيين ولا تقتصر على نوع دون آخر من الأدباء قريب الصلة بالأجهزة الرسميّة ، قلت إنها تحتاج أن تكون أكثر توازناً مما كان يحدث ، هذا بشكل عام ، وإن كان لكل قاعدة استثناء . ولحسن الحظ ـ مرة أخرى ـ اعتدل الميزان كثيراً في الآونة الأخيرة .

ملاحظة أخيرة تتعلّق بالقيمة المادية للجائزة ، فهي تحتاج إلى زيادة . وقد ظل مشروع القانون الذي تردد أنه مقدّم إلى السلطتين التنفيذية والتشريعية يتعثّر ، حتى الآن (١٩٩٧) .

■ العلاقة بين القارئ والكاتب .

هل هناك ضرورة لوجود مساحة بين القارئ والكاتب ؟

بالعكس أؤمن أنه لا يجب أن تكون هناك أي مساحة بين الكاتب والقارئ ، وأن يكون هناك توحّد بين القارئ والكاتب ، وأن يكون القارئ هو نفسه الكاتب ، بحيث يشارك في عملية الخلق مع الكاتب .

.. طبعاً هناك وَهْمٌ أن أيّ واحد يعرف يفكّ الخط يمكن له قراءة العمل الفنّي ، وهذا غير صحيح ، هل أيّ واحد يعرف يسمع بأذنيه يمكن له أن يسمع السيمفونية التاسعة لبتهوفن مثلاً ؟ غير ممكن ..

القصة والرواية عمل فنّي وليست تسلية ، لكنها تحتاج إلى تربية بالمعنى الحقيقيّ للكلمة ، كما تُربي عينيك لترى الفن التشكيلي ، وتُربّي أذنيك أن تسمع الموسيقى وتتبيّن الفروق ، والظلال والتساوق والتجاوب والتقابل بين التيمات الموسيقية ، وهكذا .

لا بد أن نربّي أنفسنا على القراءة ، لا بدّ أن يربّي القارئ نفسَه مع القراءة . لكن بالرغم من ذلك ، بالرغم من الافتقار وعدم توفّر هذا النوع من الدُربة والحنكة في التلقّي ، مع ذلك فإن هناك طاقة تنتقل إلى القارئ عَبْر حواجز التقاليد والمواضعات التي نشأ عليها القارئ ، هي شحنة كثرت أم قلّت ، كانت قوية أم كانت خافتة ، هذا ما يحدث في كل أنواع التلقي الفنّي .

ولكن التلقّي الفنّي يزداد رهافةً وعمقاً وثراءً بما أسميته هذه الدُربة والحنكة والممارسة .

وأيضاً الشغف إلى المعرفة كحافز ، وهكذا يصبح العمل الفنّي أكثر إمتاعاً ، هذا الإمتاع إمتاع على مستوى مركّب وليس استسهالاً متلقيّاً ساذجاً وسلبياً .

■ الشبقية أو الايروطيقية

يقال أحياناً أن الجانب الجنسيّ - أو الشبقيّ (الإيروطيقيّ) مما يتنافى مع «سمو» الفن .

بالعكس تماماً ، أرى أن الفنّ هو ، بالضبط ، القادر على الجمع بين كلّ الجوانب المتناقضة وأن الجانب الجنسيّ أو الشبقيّ هذا ، ليس موضع زراية أو نفي أو احتقار ، بل هو ، بالتأكيد ، احتفاءً بهبة الحياة نفسها ، وأنه يمكن أن يقارب نوعاً من النشوة الصوفية ، المسألة كلها في طريقة تناولها الفنّي دون أن يكون فيها جفوة أو غلظة التحرّش بالحواس أو امتهانها وابتذالها . مع الاحتراز ، دائماً ، لوجود «نسبيّة» فيما يعتبر «ابتذالاً» أو لا يُعدّ كذلك .

هناك التناول الفجّ الغليظ الذي يُحوّل الإنسان إلى كيان فسيولوجي بحت ، وبالتالي يُفقده إنسانيته ، وهناك تناول يحتفي بهذه الإنسانية . في تقديري ، دائماً ، أن الإنسانية تنطوي على جوانب من الحيوانية الخام والروحية الصافية في الوقت نفسه ، هذه طبعاً خبرة روحيّة وليست مجرّد عقيدة ، ولكن يمكنك أن تجد لها تفسيرات عقيديّة كثيرة ، ولعلّ أحد خصائص المسيحية الأرثوذكسية بالذات ، هو هذا الجمع أو التوحيد أو الإنصهار ، بين ما هو إنسانيّ وما هو إلهيّ ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، لا لحظة ولا طرفة عين . طبعاً أنا لا أعمّم ولكنني أقول أن هناك قَبَساً إلهياً في الإنسان ، وأن هذا هو القبس الإلهيّ ، هذا هو الجانب «الإلهويّ » من الإنسانية إذا ما استطعت ، أو إذا ما عرفت الطريق إليه ، في خبرات الحياة المختلفة ، ومنها الخبرة الجنسية ، عندئذ لا تصبح المسألة مجرّد مضاجعة حيوانيّة فقط ، بل تصبح خبرة متكاملة تجمع بين الجسدي والروحيّ في الوقت نفسه ، إذا لا يوجد تناقض ، بل بالعكس ، هناك دائماً تجاوز للتناقض للوصول إلى تناقض أعلى لكي تتجاوزه باستمرار . فإذا كان هذا صحيحاً في الحياة - وهو صحيح - فكمْ بالحريّ صحته في الفنّ .

■ نحو كتابة عربية جديدة

الكتابة عندي نوع من الاستكشاف والمفاجأة بالفعل . ليس فقط بالنسبة للقارئ بل بالنسبة لي أيضاً ، دائماً أُقبل على مغامرة الكتابة وكلّي توجّس وتطلّع وتخوّف وترقّب وبحبٍ وأملٍ في الوقت نفسه لأنه ما أنّي أضع تخطيطاتٍ وخططاً وأفكاراً أساسية ، وكلّ هذا ، لكن دائماً خبرة الكتابة تحمل باستمرار ما هو مفاجئ وما هو غير محسوبٍ حسابهُ ، ودائماً تجد هذه اللحظات التي تفاجئني أنا نفسي في الكتابة ، وهي أمتع لحظات الكتابة ، وربما كانت أحفلها بالإثارة والمتعة والعمق ، إذا كان لي أن أقول هذا .

كيف يمكن الوصول إلى ٨٠٪ من الشعب لا يعرفون فك الخط ، ويعانون من الأميّة الحَرْفية ، بمعناها الأبجديّ ، ثمّ ١٠٪ آخرين أو أكثر يعانون من الأميّة الثقافيّة . ليست المسألة مسألة الكاتب هنا . مسئولية الكاتب هنا ترتبط به كمواطن وكإنسان معاصر يعيش أزمةً ثقافية تمرّ بها البلد ، ولكن ليس ككاتب ، الكاتب يجب أن يَخْلُص للعمل حتى ولو قرأه قارئ واحد ، وهناك لي مقولة شهيرة تقول إنه « إذا قرأني قارئ واحد ، وأحَسنَ قراءتي ، ففي هذا تبرير لوجودي » . طبعاً المسألة ليست قارئاً واحداً بالمعنى الحرْفي . وإنما هي مسألة القُرّاء جميعاً في كل مكان وزمان . وبالرغم من هذا ، فالكاتب يكتب لقارئ مجهول لا يعرفه ساعة الكتابة . أتصوّر أنه ليس من مهمة الكاتب ، عند الكتابة ، أن يفكّر في قارئه ، لأن هذا من شأنه أن يعوق عملية الخلق الفني نفسها . أكرّر إن الكاتب يجب أن يَخْلُص لصدقهِ في الوقت الذي أتصوّر أنه لا مفرّ من أن يحمل هموم شعبه .

القضية كلها مغلوطة ، قضية الشرط الموضوع سَلَفاً ، على أنه يجب أن يكون الكاتب سهلاً وواضحاً وسلِساً لكي يصل إلى الجماهير ، ليس هذا في أغلب الأحيان إلاّ قناعاً زائفاً للكتابة السطحية ، المبتذلة ، الجاهزة ، المكرّرة التي تسير في دروبٍ طُرِقت حتى لم تعد تستحق السير فيها .

الكتابة بالتعريف هي مغامرة ، وهي اقتحام ، ومن ناحية أخرى فإن الزعم بأن الكتابة الأصيلة يصعب وصولها إلى الجماهير زعمٌ لا يقوم على أساس علميّ أو سَبْر دقيق ، أو حتى على استقراء موثّق .

من خبرتي الشخصية ، وعلى الرغم مما قد تُتّهم به بعض كتاباتي من صعوبة ، فإنها تصل إلى قارئ «عادي» ، بشكل جيّد ، ليس من الضروري على مستوى معيّن أن يكون القارئ مسلّحاً بكل ما ينبغي أن يسلّح به من تدريب ومرانة على القراءة ، ولكن ، من ناحية أخرى ، ليست القراءة ولا التلقّي الفنّي ، مسألة تُولد مع الإنسان بالفطرة . لكي تُحسن أن تتذوّق الموسيقى ، يجب أن تمرّ بفترة مرانة ، وتدريب ، وتعلّم ، وأن تتواضع أمام الفنّ . لماذا نفترض أن القراءة تختلف عن تلقي الفني التشكيليّ والموسيقيّ مثلاً ، وأنّها مبذولة للجميع ، حتى لمن لا يعرف أن يقرأ .

هناك شروط أساسيّة لتلقيّ العمل الفنّي ، منها شرط تدريب الحس ، وإرهاف الذوق ، والتسلّح بالمعرفة ، لكي تُحسن التذوّق . لكنني أقول إنه حتى في حالة فقدان هذا التدريب والمرانة ، هناك في العمل الفنّي ، الأصيل ، قدر يصل مباشرةً ، وعبر حواجز فقدان الشروط الفرديّة للتلقي ، يصل على نحوٍ حميم ، وأساسيّ ، وعلى مستوى من مستويات الوعي يتجاوز شروط الثقافة والإستعداد للتلقّي ، وقد جرّبت مصداقيةَ هذا في كثير من

الظروف والأحوال الفعليّة والمتحدّدة ، كما يشاركني في ذلك عدد كبير من الأصدقاء الذين توصف كتاباتهم بالصعوبة أو الغموض ، ومع ذلك يتلقاهم أفراد من عامة «الجماهير» تلقيّاً أفضل بكثير من تلقّي عدد كبير ممن يسمون أنفسهم أو يعتبرون أنفسهم مثقّفين .

لا ألقي بالمسئولية كاملة على الكاتب ، أرى أن المسئولية مشتركة بين القارئ والكاتب .

مشتركة . . أي يجب أن يُسهم القارئ في عملية بعث وإحياء وإيجاد العمل الفنّي ، هذا بالضبط ما أهدف إليه ، ليست المسألة إذن مسألة صعوبة . إنما مسألة عادات كوّنتها بيئة ثقافيّة معطوبة وفاسدة تفترض السلبية الكاملة في القارئ ، وتفترض أن القارئ كائن لا قِوام له ، ولا صلابة فيه ، وتعطى له الأشياء متميّعة وسهلة الهضم إلى درجة السيولة وفقدان المقوّمات الأساسية ، ليس هذا بصحيح ، ولا ينبغي أن يكون صحيحاً .

الأمر الثاني ما يقال من أنه أين المعنى في بعض الكتابات ؟ وخاصةً الكتابات الحروفيّة وأنها كلمات مرصوصة بعضها إلى جوار بعض ، بدون معنى إطلاقاً .

مسألة المعنى مسألة متروكة للتحليل النصّي لكل عمل ، بذاته بالتحديد ، فهذا كلام يُلقى على عواهنه . هناك بعض كلمات تُرصّ فلنسلّم ، لكن هناك بعض كتاباتٍ على درجة كبيرة من العمق والدلالة ، توصف بالغموض أو بالاستعصاء على الفهم ، نتيجةً للعوامل التي أشرت إليها في مسألة إثارة عامل القراءة السلبيّة ، فالمحكّ هنا هو محكّ النصّ ، فلننظر إلى نصٍّ بعينهِ ، حتى نتبيّن الخيط الأسود من الخيط الأبيض ، كما يُقال ، ونتبيّن الهدى من الضلال . لكن إلقاء الكلمات على عواهنها ، من جانبٍ أو من جانب آخر ، أمر غير مسموح به في بيئتنا الثقافية التي تهدف الآن إلى التحرّر من أوهامٍ كثيرة سائدة ما زالت قائمة ، لكنها في طريقها إلى الإنحسار ، بالتأكيد .

أما هَدَف الكتابة الفنيّة ، فهي مسألة أخرى ، أُلخّص هدف الكتابة في أنه سعيٌ إلى المعرفة وسعيٌ إلى التواصل ، في أنه بحثٌ عن الحقيقة أي عن «حقيقة» ما ، وليست الحقيقة الوحيدة ، في أنه وضع لقيم الحريّة والعدالة . هذه هي الأهداف الكبرى التي قد تكون من فرط عموميتها قد فقدت المعنى لأنها ابتذلت كثيراً ، ومع ذلك تبقى صادقة ، وحقيقية ، ولا يمكن تلمسها أيضاً إلاّ من خلال نصّ محدّد ، ومن خلال نصٍ محدد يمكن تحديد الهدف ، لكن الهدف من كتابة الفن ليس هو تعليم الجماهير ، بالتأكيد ، لأن التعليم له وزارة خاصة به ، وليس التسلية لأن التلفزيون والڤيديو يقومان بذلك ، وليس الدعاية ولا التقرير النظري ، لهذه كلها وسائطها الأخرى .

هناك ضرورةٌ للعكوف على النصّ وتحليلة واستخراج دلالاته التي قد تستعصي على مجرّد القراءة السهلة ، لكنني واثق كل الثقة بأنك لو أحسنت القراءة ، لو أخلصت القراءة ، وقرأت مرة ثانية ، وثالثة ، كما ينبغي لمثل هذه الأعمال أن تقرأ (مثل هذه الأعمال لا ينبغي أن تقرأ في جلسة للتسلية قبل النوم ، لا يمكن ، ولا يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة) ، لوجدت المعنى ، لأن المعنى قائم .

■ *مجتمع الأقباط*

يقال إن العالم القصصي والروائي الذي يعمر كتاباتي فيه اهتمامٌ بالغ بالمجتمع القبطي ، برموزه وسماته وأعياده وعاداته . . لماذا اتجهتُ هذا الاتجاه ؟

الأحرى بالسؤال ليس لماذا اتجهتُ هذا الإتجاه ، بل لماذا لا أتجه هذا الإتجاه ؟ من الطبيعيّ جداً أن الكاتب يتحدّث عمّا يعرفه ، وعمّا عايشه ، وعَرَف ، معرفةً وثيقة وحميمة ، في الوقت نفسه ، طقوسُه وشعائرَه ، وخلفيّته الاجتماعية ؛ كما تشبّع بثقافتَه أو تمثّل بها ، ثقافة هذا المجتمع الذي لا يمكن أن ينفصم بأي حال من الأحوال عن المجتمع المصريّ الكبير ، ولا يمكن أن يوجد حدٌّ فاصل بينه وبين المجتمع المصري الكبير ، أقباطَه ومسلميه على السواء ، مهما كان لكل منْ «عنصريْ» هذا المجتمع من مميزات تميّز أحد «العنصرين » عن الآخر ، مع تحفُّظ لي عن استخدام تعبير عنصريْ المجتمع ، فالواقع أنه عنصر واحد ينتمي إلى ديانتيْن أساساً .

لقد سئلت « ألم تكن تخشى أحداً أو شيئاً ، وأنت تقدم على هذا العمل ، وبعبارة أخرى ألم تكن تخشى أن يساء فهم ما تكتب ؟ »

وكانت إجابتي على الفور أنه بالطبع ليس هناك مجال للخشية أو الخوف من أحد ، لكنني بالفعل كنت أتوقّع وما زلت ردودَ فعل مبنيّة على سوء الفهم ، في جوّ رواج الأفكار الوسيطية التي تعتمد أساساً على نوع من الغيبيّة والغباء ، وعلى القوى الظلامية السلفية التي تمثّل ردّة حضاريّة وتتخفّى وراء أقنعة منسوبة زوراً إلى الإسلام السمح ، وهي مجرّد سعيٌ إلى الاستئثار بالسلطة وهدم المجتمع المدني ، في جو رواج الأفكار التي تعتمد أساساً - كما قلت - على نوع من الغيبية والغباء هذا والتي تهدف إلى إرجاع مجتمعنا مئات السنين إلى الوراء ، بل إلى أبعد من ذلك ؛ فحتى منذ مئات السنين ، كان هناك أُفقٌ من الحريّة والفهم ، والتواشج بين الناس ، لعلّنا نفتقده في السنوات العشر الماضية ، أو في العقدين الأخيرين ، بذيوع اتجاهات التعصّب المقيتة ، وغياب أو انحسار العقلانية وروح السماحة

المأثورة عن شعبنا ، مع صمود مقاومة المستنيرين ـ أو قلاع الاستنارة ـ في وجه هذا الإنحسار .

كنت أتوقع أن يُساء فهم هذا التناول لأشخاصٍ وأجواءٍ قبطية في المجتمع المصري ، هي جزءٌ لا يتجزأ ، كما قلت ، من هذا المجتمع ، ويجب أن تأخذ مكانها الطبيعي ، في الأدب وفي غيره كما هو المتوقّع والمفهوم . مع ذلك ظهرت ، وما تزال تظهر بين الحين والحين ، في مجتمع المقاهي الأدبية ، ومن مثقفين يصعب فهم ما يصدر عنهم من هذا القبيل ، ظهرت أنواعٌ من سوء الفهم هذا ، ومن سوء التقدير . قيل مثلاً إنني أدعو إلى ما أسموه «الجيتو القبطي» ، وهي مزاعم من الواضح وجود الجهل الذي تقوم عليه ، بل من الواضح أنها قائمة على سوء النيّة جنباً إلى جنب مع سوء الفهم .

فمن يقرأ حقيقةً ما أكتب ، ولا يكتفي بسماع الإشاعات عنه ، لا يجد أيّ أثرٍ إطلاقاً لمثل هذه الشبهة من كاتب قامت حياته وخبراته وعمله الأدبي ، والعام ، على أفكار وعقائد الاستنارة والتقدّم والاشتراكية ، والإنتماء إلى الوطن ، جنباً إلى جنب مع إعلاء القيم الإنسانية التي تتنافى كل التنافي مع أفكارٍ عنصرية وكَيْدية من هذا القبيل .

حاول بعض الكتّاب الآخرين ومن بينهم نعيم عطيّة ، ونبيل نعوم ، وجميل عطيّة إبراهيم ، وشفيق مقار وغيرهم .. تقديم بعض الجوانب الروحيّة أو القبطيّة . يمكن أن نتساءل : ما الفرق إذن بين ما كتبته وما كتبوه هُمْ ؟

نعم . هذا صحيح . لقد تناول معظمهم حياة الأقباط في مصر . ولكن هذا لا علاقة له بما أعتبره «جوانب روحيّة » . مَن كتب حقاً كتابةً موجزة وسريعة ، في قصة أو قصتين فقط ، هو يوسف الشاروني ، وعلى الأخص في قصة واحدة ، أسماها « اللحم والسكين » فيها إشارة إلى تيمة القربان المسيحية . أما هؤلاء فلم يتناولوا هذه الجوانب الروحيّة بشكل خاص . وعلى كل حال فإنني لا أستريح إطلاقاً إلى هذه التفرقة بين كتّاب ينتمون إلى أحد ديانتيّ الأمة دون الآخر ، الكاتب الوحيد الذي يجمع بين الجوانب الروحية والتراث القبطيّ ، هو نبيل نعوم جورجي ، وفي كتاباتي بلا شك شيء من هذا الإنصهار بين التراث المصري والهموم الروحية الميتافيزيقية أو الفلسفية . ولكني في الوقت نفسه أسلم بأن الكاتب ينبغي أن يخلص إلى صدق في نفسه ، ويكتب عمّا يعرف فقط . أذكّر فقط بأن يحيى حقّي تناول في قصة (البوسطجي) شيئاً من جوانب المجتمع القبطي الصعيدي ، وأن عبدالحكيم قاسم كتب في هذا الصدد عمله الجميل «المهدي» ، وأن بدر الديب كتب رائعته « أوراق زمردة أيوب» في هذا السياق ، وهم كتّاب ليسوا بأقباط !

الجوانب الروحية في كتاباتي لا علاقة لها مباشرة بهذا الذي يُسمّى «مجتمعاً قبطيّاً» . الجوانب الروحيّة في كتاباتي أتصوّر أنها ، إذا تكلّمنا عن مصادرها ، فيمكن أن أشير إلى أن من مصادرها التربية الدينية المبكّرة التي مررت بها ، بما تنطوي عليه من ترانيم مدارس الأحد ومن الصلاة الصباحية الربّانية التي كنا نصلّيها ونحن أطفال في روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية في غيط العنب ، وحضور القدّاس المنتظم ، وسماع العظات المبكّرة التي تركت بلا شك أثراً عميقاً في نفس الطفل الذي كنته ، كما تنطوي على طقوس التعميد أو التنصير التي مررت بها في سنٍ متأخرة نسبياً حيث تمّت هذه الطقوس في دير الملاك ميخائيل في أخميم ، وكنت في السابعة من عمري . مررت خلال هذه الطقوس بتجربةٍ أو خبرة يندر أن تمرّ بأحد ، إذ سطع النور الذي لا مثيل له في نصوعه ونقائه ، على هذا الطفلِ ، وهو يُغْمَر في ماء جُرن المعموديّة في وسط التهاليل والتسبيح بالصنوج وقراءة القدّاس الإلهي . كما تنطوي في الوقت نفسه ، بعد ذلك ، على قراءة الفلسفة الأفلوطينية * ، عندما بدأت أتعرّف ، في الشباب المبكّر ، على الفلسفات المختلفة ، ولكنها تنطوي أيضاً على مرحلةٍ من التساؤل العميق الذي يُزلزل الكيان ، ويضع كل التساؤلات موضع البحث والتردّد ، وخاصة المسائل التي تتعلّق بالمطلقات وبالمشاكل الميتافيزيقية ، لكنّ جانب الوعيْ عندي بها لا ينفصل بحال من الأحوال عن الجانب الإنسانيّ ، ذلك أنني في حقيقة الأمر ، وبمعنىً خاص جداً ، أي بمعنى غير عقيديّ أنتمي إلى العقيدة الأرثوذكسية الأصلية التي تقول ، أساساً ، أن الإلهيّ والإنسانيّ لا ينفصلان لحظة واحدة ولا طرفة عين ، والأرضيّ والسماويّ عندي يرتبطان ارتباطاً وثيقاً ، الدنيويّ والمطلق كلٌ منهما ، في تصوري ، شيءٌ واحد .

من هذا المنطلق وحده ، يمكن أن يكون العشق الجسدانيّ شيئاً روحانياً ، ومن هذا المنطلق أيضاً يمكن أن نرى في الإنسان الهشّ الضعيف القاصر الذي يحيا حياته كالعشب ، إذ يزدهر ثم يذبل ، كما يقال هذا المعنى في إحدى الآيات ، في هذا الإنسان العابر الفاني عنصر الخلود ، العنصر الذي يتحدّى الزمن ، العنصر الذي يرتبط بالمطلق إرتباطاً وثيقاً ، ومن هذا الجانب ، وليس من الجانب العقائدي ، أتصوّر أنه يمكن أن يُرى ما أسميتُه «العناصر الروحية» في كتاباتي .

ولكن هل تشكّل هذه الإسهامات ما يمكن أن نطلق عليه أدباً قُبطياً أو مسيحيّاً ؟

لا . لا بالقطع .

لا أعتقد أن هذه التسمية موفّقة أو حتى صحيحة ، ما أكتب ليس أدباً روحياً بالمعنى

---

* من أفلوطين ، وليس أفلاطون ، الذي لُقّب بأنه المسيحي الأول قبل المسيح . (الناشر) .

الديني الضيّق ، لأن الاقتصار على هذا الجانب لعلّه يجرّد هذه الكتابات من الجانب الأرضيّ المادي ، أي الجانب الإنساني البحت ، لكني أتصوّر أنه يجب النظر إلى هذا النوع من الكتابات على أنها تشمل الجانبينْ كليهما .

مسألة الأدب القبطي ليست مسألة مشكوك فيها فقط ، بل مسألة خاطئة ومضلّلة وخطرة أيضاً اعتماداً على أن أدباً مصرياً بالذات قد تناول بعض الشخصيات أو الأجواء أو بعض الطقوس ، أو بعض خصائص الثقافة الفرعية القبطية . إنهُ أساساً أدب مصري .

لماذا لم أكتب القصة الروحية الدينيّة المباشِرة ؟

مثل هذا النوع من التساؤل أيضاً ، لا مجال له ، وكأنك تقول : « لماذا لم تولَد في اسكندنافيا ؟» لماذا . . ؟ مجموع الظروف والمكوّنات والمقوّمات التي تصنع الكاتب هي التي تفرض عليه ذلك ، لا أنكر جانب الحريّة طبعاً ، أو جانب الاختيار أساساً في هذا المجال ، ولكن الإنسان لا يمكن أن يُنكر ، أيضاً ، الشروط التي تحدّد ، الشروط المحدَّدة ، لتكوين الكاتب .* لأنني لست ديّناً بالمعنى المباشر ، وإن كانت تفتنني الرموز والطقوس الدينية . ولعلّني كما قلت في موضع آخر ، أقرب إلى «اللاغنوصية» ولعلّني في النهاية علمانيّ حتى النخاع .

اسمح لي أن أستشهد بفقرة جاءت على لسان هنري دي مونترلان في كتابي «أدب الصمت» . «أما الآن فلست أزعم أنني ما زلت أملك إيماني المسيحي . ولكني أملك المشاعر المسيحية إلى حدّ كبير ، إنني أقف على مبعدة من الدين ، ولكني أحترمه . وهناك في أعمالي الأدبية خطّ مسيحي وخطّ دنيوي . أو ما هو أسوأ من الدنيوي . وأنا أغزو هذين الخطّين بالتناوب . وكنت على وشك القول إنني أغزوهما في آن واحد . أريد أن أملك كل المتناقضات » .

* هذه الصفحات تعتمد ، أساساً ، على حوارات أجراها معي الأستاذ فتحي ثروت عبر عدة جلسات . (إدوار الخرّاط) .

2

المرأة في تجربتي الأدبيّة

حوار مع الذات

عندما أنظر ، من هذا الموقع في غسق العمر ، إلى المرأة في تجربتي الأدبية ، أجدني ما زِلت مشتعلاً بهذه الخبرة ، متقدّة في عمق لا يُنال مني ، وضاربة حتى الآن بقوة لا يوهنها مَرُّ السنين ولا تفاقم الإحباطات - بل ربما لذلك بالضبط هي لا تهن - كما أنني أجد أن للمرأة في هذه التجربة بُعدينْ أساسيّينْ ، مهما كانت التنويعات التي تدخل على التيمة الرئيسية .

أول هذين البُعدين هو ثباتٌ نسبيّ في الصورة - أو في التصوّر - ، فهل هو ثبات ينتسب إلى النمط الرئيسي arch type للأنيما anima عند يونج ؟ وهو ثبات - أو اضطراد أو تساوق مستمر - يتبدّى عندي منذ الكتابات الأولى - حتى تلك التي لم تُنشر قط ، وإن كانت هناك إلماحات لها ، أو تنويعاتٌ عليها ، في غضون كتاباتي الأخيرة ، ولعلّها على نحوٍ مدهش تستسلف أو تستبِق خبرة أدبية وحياتية حملتها إليّ سنوات النضج المتأخر نسبياً .

أما البُعد الرئيسيّ الثاني فلعلّه ما يمكن أن أسميه «الصوفيّة الحسيّة» وعلى نحوِ ما هي الخمر ، بكل لألائها وشعشعتها ونشوتها الصهباء ، عند المتصوّفة القدامى إلهيّة ومفارقة ، فإن المرأة عندي - على إطلاقها وعلى تعيّنها معاً - بكل جسدانيّتها وعضويّتها الفيزيقيّة وامتلاء ماديّتها - خبرةٌ روحيّة وميتافيزيقيّة .

ومع أن المرأة - وخاصة في تجلّيها الأوليّ الأساسيّ في «رامة» - محمّلة أعني منصهرة ومندغمة بالأسطوريّ والميثيّ والإلهيّ إلاّ أنها واقعةٌ أرضيّة صُراح ، واقعيّة بل تكاد تكون يوميّة وحيّة بكل تفصيلاتها الحياتية من غير أن تكون سوقيّة قط (فيما أرجو) ولا مبتذلة أبداً . ومع كل شهويتها وشبقيّتها فهي أولاً ليست بذيئة على أي وجه وهي ثانياً عُلويّة وصوفيّة في خبرة الكاتب والرجل معاً .

ولعلّ ذلك يتأتى من سمة غالبة على هذه الخبرة ويمكن تلخيص هذه السمة بثنائية التوحُّد والإنفصال ، التماهي والغربة النهائية في آن ، كما يمكن وصفها أيضاً بالنديّة الكاملة ، والتراصف التام ، دون أدنى شبهة استعلاء بطريركيْ ، ودون تصاغر التعبُّد الساذج شبه الرومانسيّ .

ليست المرأة عندي إلاهة ولا جارية .

ليست قَنيصة ، ولستُ صياداً .

ليست موضوعاً ، ولا تمثالاً ينفث فيه خالقُه الحياة

ويهوَى ما صنعت يداه .

ليست أُمّاً بديلة يُهرع إليها طفلٌ مذعور ملهوف وليست طفلة يحنو عليها أبٌ جهم الحنان .

حتى إن كان فيها شيء من ذلك كله أو بعضه ، كما يكون شيءٌ منه في علاقتها هي بالرجل ، على ألاّ تحلّ هذه البدائل محل علاقة النديّة والمشاركة حقاً أمام أهوال الجمال وملالات الحياة ، والمِحن والسعادات الصغيرة أو الكبيرة التي يُضفر منها نسيج الأيام .

المساواة المطلقة ، الندية المطلقة بين الرجل والمرأة ـ على إطلاقها ـ هي قانون إيماني .

ولا يمكن أن يحدث هذا في داخل نطاق صراع معزول بين «الرجل» و«المرأة» بل لا يُتصوّر إلاّ في سياق تحررٍ للقُوى الاجتماعية كلها ، على مستويات عدة .

حركة «تحرّر المرأة» وحدها مقضيٌّ عليها . فلتكن حركة تحرّر متصلة ومتداخلة الأبعاد ثقافياً وعلمياً ، فردياً واجتماعياً ، سياسياً واقتصادياً .

ليست حبيبتي تمثالاً أرفعه على قاعدة عالية ، أتعبّد تحت سفحه ، ليست «شيئاً» من أشيائي ، ولا هي ـ كما لا أحتاج أن أقول ـ عَوْرة وسوأة ، لا هي ولا أي عضو منها ـ إذا أمكن الكلام عن «عضو» ـ أياً كان ـ من غير الكلام عن «الكيان» كله ، جسداً دمثاً وسماء صارمة ، هذه الأزدواجيّة الزائفة التي فرضتها علينا الثقافة اليهوديّة ـ المسيحيّة بين الجسم والروح . فما هناك قط أدنى شق ولو في رُفْع الشعرة بين الجسدانيّة والروحانيّة . لا في المرأة ولا في الرجل .

ونحن الذين امتزجت دماؤنا برواسب راسخة من البطريركية الذكورية نضبط أنفسنا إذ نتردى في فخ هذه الثنائية الموهومة .

ولسنا وحدنا في ذلك بل تسقط «المرأة» في الشَرَك نفسه ، هذا إذا سلّمنا مرةً أخرى بصحة مثل هذه التعميمات الإطلاقيات ، «الرجل» و «المرأة» «نحن» وهكذا ، فلكلٍ منا ـ رجلاً أو امرأة على السواء ـ فردية وخصوصيّة لا يمكن إغفالها ـ أليست هذه بديهية ؟ إننا هنا طول الوقت في أرض البديهيات المنكورة . ولكن التعميم هنا لا مفرّ منه ، علامات تهدينا إلى إشارات نور على مفارق الطريق ، حتى ولو كان نور النهار ساحق السطوع .

(الكاتبة ، يناير ١٩٩٤ ، العدد الأول) .

وهو ما تنبه إليه جمال شحيّد في قراءة حصيفة لـ «رامة والتنين » : إن (الخرّاط) **يطرح إشكالية الذكورة والأنوثة ، دون تحيّز للذكورة ، بل يرى في الأنوثة الطبيعية المتوازية سمات إيجابية تتفوّق على بطريركية الذكورة التقليدية »** (صحيفة تشرين ـ دمشق ـ ٣ فبراير ١٩٨٤) .

لا ، لست منحازاً ولا متعصّباً ـ ولو في الخفاء ـ لسيادة ذكورية لعل الظروف المجتمعيّة والثقافية لم تعد اليوم مواتية لها ـ حتى في عالمنا «الثالث» (أو الأخير) ـ كما لعلّها كانته في حقبة متطاولة من الزمن توشك أن تنحسر .

بل لعلّني منحاز ـ كرجل ـ إلى جانب الأنوثة .

ألا يبدو ذلك طبيعياً ؟

□□□

منذ بداية كتاباتي ، كما أسلفت ، نجد هذه الحسيّة التي تتجاوز حدودَها الأرضيْة ، باللغة وبما تحمله اللغة من طاقةٍ متفجّرة . ففي «طلقة نار» من «حيطان عالية» ، ويعود تاريخ كتابتها إلى العام ١٩٥٥ :

وتأخذ الموسيقى تتقلّب في احتضار غراميّ ، وسعاد في تلك الغلالة الشفافة جسداً خمرياً من الموسيقى والزبدة وعجينة الضوء العاري .

وهي إذ ترقص ترتعش رعشاتٍ متطاولة متوترة ، ثم تميل في حرارة السحر البدائيّ المنبعث عن اللحم الحيّ الحار . كان جسدها ورقصتها شيئاً واحداً ، هو ثدياها المنتصبان المرتجفان في غلالتهما الرقيقة وأنين

رحمها المرتعد المحبوك وانحناءات ظهْر طويل ناعم ، ووركاها يهتزان كأنما يخوضان أمواجاً ثقيلة من الرغبة . هذا العُري يتقلّب وينطوي على أحشائه يتلمّس من حمّى ظلمتها سراً ، ثم يدور ويتمدّد ، وتتفتّح حناياه المبلّلة كأنها تستقبل ، في رعشة اللذة ، تلك الهجمة المشدودة الفرحة المخصبة .

وذهل الناس لحظة أمام هذه الموسيقى المتدحرجة عن زبدة الجسد ورغوة الدماء الغنيّة ، وانحبست الأنفاس كأن العالم كله يتخلّق لأول مرة . ثم جنّ جنونهم فهبّوا واقفين في صيحة واحدة من الهتاف ، موجة متطلّبة راعدة متصلة من التصفيق ، يطلبون المزيد ، دون أن يدركوا تماماً ، يجيبون الأنين الراجف العميق المنادي من ثنايا اللحم السخيّ .

وفي تنويع آخر على تيمة المرأة الحسيّة المبذولة ، نجد أن مجرّد وصف جسدانيتها الخارجية إنما يوحيٍ بجوّانيّة أساسية غير مفصَح عنها ولذلك فهي ـ فيما أرجو ـ أفعل وأمضىَ أثراً وأدعى إلى تواصلٍ غير فيزيقيّ ، وذلك في قصة «نقطة دم» ، المكتوبة في فبراير ١٩٧٩ ، (من «اختناقات العشق والصباح») :

امرأة حرقتها واضحة . حواجبها محفوفة مقوّسة وشفتاها اللحيمتان داميتان بصبغة فاتحة ووجهها الأسمر فلاّحي خدوده بارزة ولها جاذبية صريحة أرضيّة . شعرها الخشن ملفوف بمنديل ناعم معمول من حرير البراشوت القديم وقد تغضّن الحرير فوق الشعر العصيّ . فستانها الخفيف ملوّن بأزهار كبيرة صفراء وخضراء ، وانعكاسات شمس بعد الظهر ، متقطّرة من على سطح ماء البركة الساطع اللمعان ، تتخلل النسيج الشفّاف وتسقط بينه وبين جسمها الأسمر في وضاءة لها سيولة ، كأن ظهرها وخصرها وجانب صدرها الكبير ، كلها ثابتة في ماءٍ مترقرق لا قوام له . صدرها الكبير يكاد يكون عارياً كله ، يهتز طريّاً ، وعريضاً ، وخصيباً ، يثقل فتحة الفستان الواسعة ويهبط بها قليلاً . جنديٌّ صغير القامة يضع ذراعه العارية المحمرّة ، في قميصه الكاكي بنصف كُمّ ، على صدرها ، فتتخلّص منه بحركة سريعة خبيرة . امرأة نضجت بل أوشك نضوجها على غايته ،

تضحك وفمها مفتوح ضحكة هادئة ومكتومة على غير المتوقع ، وهي تخفض رأسها نحو صدرها كأنها تنشج لولا أن قسمات وجهها كلها سعيدة بنوع غريب من الرضَى والنسيان . وظلال ورق الشجر من على حافة البركة ترتعش وتتذبذب على ساقيها الداكنتين تحت سطح المائدة المعدنيّة ، بين القوائم المدبّبة السوداء قليلاً .»

هذا «الإبتذال» الجسديّ ـ أو ما يبدو كذلك ـ هو ما نجده في وصف «أم دولت» في «قصة ميعاد» ، المكتوبة في مايو ١٩٥٥ (من مجموعة «حيطان عالية») وهو ليس ابتذالاً على الإطلاق ، بل فيه ـ دائماً ـ شَجَن التوق إلى ما يجاوز الجسد وإن كان لا غُنْية له عنه :

«كانت قصيرة نوعاً ما ، ممتلئة شيئاً ما . ولكن خفيفة رشيقة دائماً . وهو يلحظ ، باستغراب طفيف ، أنها دائماً تتحالَى له ، وتتخذ زينتها ـ ما معنَى ذلك ؟ من أجله ؟ غيرَ معقول ! ـ وأن وجهها تحدّه تلك الخطوط النقيّة الخالصة ، تأسر عينيه ، وتذكّره بالجواري الشرقيات في الأفلام الأمريكية والجواري الفارسيات في ألف ليلة وليلة . شعر ليليٌّ عميق كثيف ، وعينان تلمعان كأن فيهما وَحْلاً طرياً أسود ، لزجاً تحت ماء قليل مرقرق ، وحدود الوجه قاطعة جريئة حاسمة ، فيها هذا النبل وهذا العناد ، وهذا التوقّد أيضاً في العزم و«الرغبة» .

□□□

أظن أن البُعد الفانتازيّ الذي لعلّه يجمع بين «واقعيّة» ظاهريّة وبين سيرياليّة مضمرة ، يوحي ـ ربما ـ بنفس الأثر ، في قصة «على الحافة» من («اختناقات العشق والصباح») .

« الطيور الضخمة التي تُعَدّ للوجبات العامّة ، مسلوخة ، منتوفة الريش ، مشدودة الجلد . أعرف أنها حيّة ، ما تزال . وتنبض . تغوص قليلاً في عجينة المايونيز طريّة مصفرّة ، كثيفة ، ولها رؤوس مقلوبة على وجوهها تتحرّك حركة واهنة ، عيونها مدفونة في العجين المتخمّر بفقاعات كبيرة تتضخّم ثم تنفجر بصوت بذيء ولها من الخلف انحناءات مألوفة ، حليقة ومدوّرة ، تنتهي إلى أعناق شبْه بشريّة ، ظهورها نصف الغارقة تنتهي إلى سيقان مدكوكة العَضَل ملويّة عند الركبة ، لا يبدو غير نصفها العلويّ . وكان انسحابها

الأنثويّ غضّاً وله جاذبيّة تقبض الأحشاء ، تحت استدارة الأرداف المليئة نصفُها فوق العجين ونصفها غارقٌ فيه . الأفران الضخمة تئزّ تحتها ، والعجينة تغلي وتفور ، والأطراف شبْه البشريّة تبدو كأفخاذ بدينة سخنة ، يلتقطها الطبّاخون بمغارفهم فتنفصل بسهولة عن المفاصل ، كأنها من غير عظام ، ويقذفون بها إلى الصهاريج التي تنفث سحابات البخار ، وعندما ترتفع في الهواء كانت أقدامها تبدو ناعمة الجلد وأصابعها وادعة ومثيرة » .

من صور هذه المرأة المبذولة ـ وليست المبتذلة ـ التي يتخايل وراء حسيتها الخشنة الخام ظلٌّ غير أرضيّ ما قد نجده في قصة «الأميرة والحصان» ، المكتوبة عام ١٩٦٧ في ٥ مايو قبيل الكارثة بشهر واحد بالضبط حيث ينكسر البطل ـ أو البطل الضدّ ـ تحت سطوة ضربة مفاجئة من سقوط العمود الأساسيّ في حلبة السيرك(في مجموعة « ساعات الكبرياء») ولعلّ تيمة الراقصة البلدي ظلّت ـ وما زالت ـ تراودني بإيحاءات تجمع بين حشوية الجسد الأنثوي ورهافة موسيقَى مصاحِبة ، أو لعلها خلفية ، هي التي «تُطهِّر» هذه الحشوية ، أو ربما تضفي عليها دلالةً غير جسدية .

كما نجد هذه الصورة في «آخر السكة » (من «ساعات الكبرياء ») :

ونعمات تأتي له بالشاي على الصينية الزجاجية ، ويسطع له مرة أخرى وجودُها في مظهرها الجديد الحميم ، في غير ملابس العمل وأناقتها المصنوعة ، بأناقة جديدة مستريحة ، وذراعاها العاريتان تبدوان منعشتين ، نسمة من هواء البحر الطري في الحر ، وقد تكسّر البطن ، واسترخَى النهدان بجانبيْ البلوزة الواسعة ، البنطلون البيتي الصيفي من قماش خفيف كاروهات أبيض وأسود ـ صغيرة ، هندسية ـ يستدير في نعومة بالبطن والردفين ، في التصاق حميم ، ويتحملها في رفق ، يقيها من الإنهمار في الضوء ، وينتهي تحت الركبتين بقليل فيترك الساقين الفارعتين المسحوبتين رخامهما أبيض بارد . وهي ترفع ساقيها لكي تجلس على الفوتيّ أمامه ، إلى جنْب ، فترتفع القدمان العاريتان من على الأرض ، وتدفعهما إلى تحت جسمها ، فتلتصق بطن القدم الرقيقة بسمانة الساق المكشوفة المستديرة . وتستريح في جلستها ، وترفع فنجان الشاي لكي ترشف وتستطعم ، في تخفّف من كل عبء ، حسيّة الراحة على الفوتييّ

ومذاق السائل الأحمر الشفاف المنعش بسخونته ، يعدل المزاج ، ويرطّب الجسم . والأحمر على شفتيها ، من لون الشريط العريض المعقود على الشعر والخطّ الأسود الحالك السواد الذي يحيط بالعينين ، ويحدّدهما ، ويكسبهما سعة ذئبيّة نائمة الضراوة ، في صفرتهما الباهتة وهجُ الشاي المشع ، وهي تبتسم في ارتياح ، ولكن فيها شيئاً مهدّداً كامناً ، كأنما فرغت من أمر الفريسة ، وهي تتمطّى في أدغال الأثاث الرثّ القديم . »

كما كنا قد وجدناها ـ بشكل آخر ، في «هنيّة» (قصة « وراء السور» من «حيطان عالية») إذ نجد أن المرأة هنا تكاد تكتفي بذاتها فقط ، كأنما لا يوجد في العالم كله إلاّ جسدها فقط (وهو ليس «جسداً فقط» أبداً بل هو دائماً معجون بأشواق خفيّة أو جليّة) :

« وهي تتقلّب على المرتبة القديمة ، وتلفّ حول وركيها الغطاء الخشن المريح وقد اكتسب من طول التفافه بجسمها قُرباً منها كأنه أصبح بضعة حميمة من جسدها ، فهي تحسه يحيطها ، إذ تأتي بذراعيها حولها وتثني ساقيها لتضغطا على ثدييها ، فتنعم بالتفاف أطرافها حول بعضها البعض ، وتُقفِل جسدها على نفسه ، آمنةً إليه وادعة به . مستريحة إلى حسه المألوف الطيّع ، لا خطر فيه بل لحظةٌ من الأمان والحب ، فتندفع ، في متعتها بنفسها ، وقد التفّتْ في البطانية الوثيرة الخشنة ، تدفن فمها وذقنها في حِجرها ، وشفتاها تمسان ركبتيها وفخذيها ، وقد غرق وجهها في جسمها ، واطمأن في موجة صاعدة دافئة لدنة القوام من لحمها ، فلن يتأتى لها أن تحس أبداً بهذا القرب وهذه الطاعة وهذه اللذة السهلة المشبعة من شيء ، ولا من أحد أبداً . لا شيء يشبه ذلك . لا شيء أبداً يقرب من هذا الإندماج البحت التام . فإن الإنفصام موجود في كل السكرات الأخرى ، والشرخ موجود ، يصدع كل تحقق وكل وفاء .....

وتمطّت في فَرْشتها ، ثم تكوّرت في حركة مترَفة ، ورفعت وجهها من بين وركيها ، ودفعته مغمضة العينين ، وهي ملفوفة في ملاءاتها ، إلى حضن مخدتها النديّة السخنة من طول التصاق خدها بها في الليل ، ونشقت من بين كثافة المرتبة والمخدّة ، تحت الأغطية ، ريح جسمها الشبعان من النوم والدفء ، ريحاً معجونة بتقلّبات

اللحم وعصارات الليل ، ثقيلة حريفة دسمة بدسامة الأحشاء والشهوات المدفونة . . نعم ليس لها إلاّ هذا الجسم وما يحتويه ، هذا الجسم الذي يملأ العالم كله ، فلا يوجد أبداً شيء خارجه ، الحجرة والشارع والناس والسماء ، ليست كلها فيما تحسّ ـ إحساسها الغامض الثخين ـ إلاّ أبعاداً تحد جسمها وتنتهي على حدوده . فليس يوجد ثم خارج لهذه الحدود ، والعالم كله إنما يقع داخل خطوط هذا الشيء الذي لها ، وهو كل مالها ، لها وحدها ، تلفه بالملاءات وتنشق ريحه الزهمة السخنة وتتمرّغ في طيّاته الداخلية .» •

وفي «الأميرة والحصان» من «ساعات الكبرياء» ، صورة تكاد تكون متطابقة :

«يتقلّب ثنايا عجين آخر متخشّر وعطن ، والبتّ عزيزة زمبلك قد نضت عنها فستانها رمش العين النبيذي وألقته عنها بسرعة وبلا اهتمام في حركة آلية ، كما تفعل الفلاحات ، وارتمت على الأرض ، تريد أن تتخلص وتفرغ من الأمر من غير عطلة ، ووضعت الورقة أم خمسة شلن في مخبئها بين ثدييها الممتلئين ، ورفضت أن تخلعه . . . .

. . . . وخيشة الفَرْش الخشنة تتلقى العجينة المسكوبة على الأرض وطوايا اللحم ما زالت عالقة بها رائحة البودرة التي تفرش بها كل امتدادات جسمها كل ليلة قبل الرقص . طنين الهوام والبعوض الصغير تحت نار الكلوب الوحشي النهم . وقد تضرّجت ، وزوّقت كل بضاعتها المتراكمة للعيون ، يا قشطة ، أيوه كده يا مهلبية ، أموت أنا ، نظرة يا حلو لأجل النبي ، وهي ترقص ، على وجهها فتْحة ابتسامة منسية . . .

وهي تدفع بساقيها الثقيلتين ، وترفع قدميها الحافيتين من على التراب ، في غير اقتناع ، تهتز وتنثني ، رازحة ، وهو يثب ويقع ، يؤدي شغله ، وجهها المتضرّج المزوّق فريسة للنور ، بحواجبها الممسوحة المرسومة من جديد بخطوط سوداء وكُحْلها الثقيل ، ما زال حول عينيها المفتوحتين الجامدتين في غبش الإصطبل بقعٌ متقطّعة من السواد . وبقع الأحمر المستديرة على وجهها تلمع ، يا زمبلك ، أوعي السوستة ، شفاهٌ مصبوغة لحيمة تحت النور القاسي ، بلون قانٍ

كالدم اليانع يتجاوز شفتيها المفتوحتين إلى أطراف الفم الملوّث بنضح الدم المتجمّد ، ولغتْ فيه وشبعتْ ، وصدرها الضخم المترجرج يكاد يثب من بدلة الرقص الساتان الصفراء الفاقعة ، وهي تلفّ بذراعيها المدمكتين ، حول ظهرها ، طرحتها الشفافة السوداء المشغولة بالترتر الأحمر ، تخفى أطرافها الممزّقة بين يديها ، وقد علق بها تراب أبيض باهت .

وقد عادت هذه الصورة بتنويع آخر وإن كان يكاد أن يتطابق معها ، في « ترابها زعفران» المكتوبة في العام ١٩٨٥ ، وأتصوّر أن العكوف على تقصي الأوصاف الخارجية للجسم الأنثوي المبذول ، قد يُوحي بأن هذا الجسم «شيء» معزول ، ومجرّد موضوع للنظرة الذكوريّة ، ولكنّ هذا الجسم إذ يمتزج ـ دائماً ـ بموسيقاه الداخليّة والخارجيّة معاً ، وإذ يتمثّل بكل هذا الشَغَف قد يوحي أيضاً بعكس ذلك كله ، وقد يجد المتلقّي نوعاً من التوحّد به ، والتماهي معه ، لا تنتفي الذكورة هنا حقاً ، ولكنها تجد نوعاً من التساوق مع أنوثةٍ متعضّية ، خارجيّة ، منفصلة ، ومُتَمَثّلة ، داخلية ، وحميميّة :

«الراقصة تكاد تحتك بالحائط في الممر الضيّق بين البيت وبين الكراسي المصفوفة المتزاحمة الغاصة بالناس ، حتى جاءت إلى أول صف ، ومرّت من أمامه قريبةً جداً إليه ، شَمّ منها رائحة عطر الياسمين النفّاذ والبودرة ونفح الجسم النسائي الخاص . وكانت عارية إلاّ من بدلة الرقص اللامعة الصفراء تلفّ على الثديين المحبوكين والبطن المدوّر بترتر فضيّ صغير سريع الإهتزاز ، في حركتها ، ولحم الثديين مكوّر مضغوط نصفه ظاهر ومسكوب من النسيج المزدحم بحشوه الليّن ، نوعٌ من موسيقى الرشاقة المنسابة ، كانسلال القطط الممتلئة ، في حركة ساقيها القصيرتين نوعاً ما ، والبطن المقبّب المحبوس في القماش تحت السرة التي وقع النور على غَوْرها المدوّر القريب وعلى الردفين الممسوكين بِقَمْطة سوداء عريضة ذات شراشيب ، يهبط منها ، حتى الأرض ، قماش أسود شفّاف بخروم دقيقة مفتوح نصفيْن ، عِلق التراب بأطرافه السفلى ، وفيه مزقة طويلة مرتوقة بخيط أسود ضيّق الغُرَز ، شعرها خشن وقصير صلب الشكل ، وعلى وجهها الأبيض المربع العظام المفروش بالبودرة ، لامبالاة ، وتحدى البذاءة ، وفي عينيها المكحولتين بثقل والجاحظتين

قليلاً ، نظرةُ بلادة ووخامة أرضيّة ، ورأى على ذقنها المنحدّر للوراء نقطة وشم زرقاء . وعلى الفور انتبه التَخْت ونشط ، وناح العود نواحاً ضعيفاً والكمنجة تصاحبه بينما دقات الطبل تحت اليد المكتنزة الأصابع تتتابع وتتسارع . وقف الرقّاق بجسمه الضاوي المشدود يهزّ الصاجات وراء الراقصة ، فانخرطت مباشرة في هزّ جسمها ببطء وكسل يميناً ويساراً ، ورفعت ذراعيها المدملجتين ، عليهما أساور فضيّة ثقيلة ، عن الإبطين بطياتهما الصغيرة الداكنة اللون قليلاً مكان الشعر المنزوع ، وأخذت تتحرّك على إيقاع التخت في المساحة المتربة الضيّقة أمام الكراسي ، حذاؤها الذهبيّ الناصل اللون يضغط بسيوره الرفيعة على لحم قدمها وأصابعها الغليظة . اقتربت منه جداً ، ثدياها يترجرجان في ضيق البدلة ، وبطنها العاري يهتز ، فوقه السرّة الدقيقة المعجونة بليونة ، وتحته القبّة الصغيرة كاملة التدوير فيها شقّ واضح غائر بين الخدّين الصغيرين تحت النسيج الأصفر الملتصق ، محدّداً بأقراص الترتر السريعة التموّج ، ورأى أن أطراف النسيج ناصلة ومفكوكة الخيوط ومشعّثة قليلاً . ابتعدت فجأة ، واستدارت إليه بظهرها وردفاها يتراوحان في كتلة واحدة كبيرة ، وأحسّ بين ساقيه بالتوتّر الصلب يفضحه نتوء الجلابية ، وتضرّج وجهه بالدم . كانت البودرة قد ساحت قليلاً على ظهرها ، والصبيّ قد تسمّرت عيناه بالجسم الجميل العاري الذي يلفّ ويدور وينحني ويقوم ويرتعد وينفجر ويهدأ ويميل ويتحرّك بلدونة وآلية معاً ، على ضبط التخت وأنينه ، كأنه مشدود إلى الموسيقى الخشنة بخيوط غير مرئيّة ، وكأنه في الوقت نفسه شيء منفصل ، يقوم بعمل مرسوم ، مخطّط ، لا صلة له به . حتى انقطع العزف فجأة ، وصمت .»

ولعلّ هذا الصبيّ نفسه يُفصح عن هذه الخبرة ، في «حجارة بوبيللو» المكتوبة في العام ١٩٩١ ، إذ يصف فعل الاستحمام في خيمة مقفلة على حافة الطريق الصحراوي الذي كان يرصف في العام ١٩٣٩ أو ١٩٤٠ ، أو لعلّه يُعاد رصفه ، باسم «طريق المعاهدة» بين القاهرة والإسكندرية :

«أُسقِطُ باب الخيمة القماش على الأرض وأثبته بالخوابير من الداخل ويشيع ضوءٌ خافت مُحمر قليلاً من وهج الشمس على القماش

الخارجي ، ونوعٌ من الحر الحميم المشع ، ومع انصباب الماء الجديد المنعش من الكوز ، يزيح رغوات الصابون المدغدغة ، كنت أستمتع بجسمي ، ووحدتي في حلم شبقي متكرر ، امرأة أعرفها معرفة الندّ والصنو والمثيل أتلمّس حناياها وخفاياها ، غريبة مع ذلك غربةً لا نهائية وأجنبية عني ، نعومتها واستدارتها وغنجها تشعلني وتشطّ بي لكني لا أعرفها ، ومهما عرفت منها فيما بعد فلعلّني ما زلت لا أعرفها امرأة وهمي وحبّي ، امرأتي ، امرأة غربتي لصيقة بي ، ومنفصلة تماماً» .

ذلك أنني :

«لم أصنع غراماً قط - في حقيقة الأمر - إلاّ مع خيالات جسدانيّة - حتى في عزّ التجسّد والأرضية كُنّ تخييلات . أما صواعق الحب والعشق التي انقضّتْ عليّ - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثاً لم أكن أملك لها رداً - وارتجفت الحراشيف المُهلِكة وصلصلتْ دروع الحيّة العظيمة التنّين ، بلا جدوى» .

ذلك أنني أتصوّر أن إحدى دلالات التنّين - وهو شفرة مركزيّة في كتاباتي - هو ذلك العشق ، أو على الأرجح ذلك التوحُّد مع مطلقِ العشق ، أي مع المطلقِ بالذات .

والمطلق مع ذلك لا يكون إلاّ نسبياً ، وإنسانياً في الصميم .

كما أن الحسيّ الجسديّ المتعيِّن لا يكون إلاّ تخييلاً وميتافيزيقياً بالضرورة ، دون أن يكون في ذلك أدنَى صلة بعقيدةٍ دينيةٍ محدّدة .

على أن الإندماج بين المتخيَّل الأنثوي والمتعيِّن الآنيّ من ناحية ، وبين الحسيّ الجسدانيّ والقدسيّ الصوفي من ناحية أخرى ، يقابلُه ويعدِ لهُ اندماجٌ آخر بين الجمال والشَوْه ، بين الكِبْر بما في المرأة - مطلقِ المرأة - من نسويّة والإتضاع بما فيها أيضاً من قصور ونقص قد يصل إلى حدّ القبحِ والتشوّه ، ومن هذا الإندماج يتولّد عند النصّ حنانٌ لا تفرِق بينه وبين ما يسمّى «الحب» إلاّ المواضعات الاجتماعية .

لا يصدق ذلك على المرأة وحدها في هذا الثنائيّ الذي لا أرى فيه ثنائية وحدها بل تساوقاً وتراسلاً حميماً ، بل يصدق بنفس القدر على طرف الرجل في هذه المعادلة التي لا ينتهي وقوعها على حافة حَرَجٍ ديناميكيّ متصل .

أنظر في ذلك حكاية حميدة البَرْصا والراوي ، وحكاية عم باسيلي وحنينه ، في «حجارة بوبيللو» المكتوبة في العام ١٩٩١ :

« تنتحي حميدة البَرْصا جنب الباب من جُوّه ، بمنأى عن كلاب الحارة ، وقطط القرية النهمة ، وبأصابعها متآكلة الأطراف تغمس البِتّاو في الطبيخ ، وتدفعه بسرعة ولهفة إلى الفم المشقوق ، شفتاها المتقرّحتان المتورّمتان ، لا تكادان تنضمّان على اللقمة التي أراها تبتلعها دون مضغ تقريباً ، ترتفع لها تفاحة آدم الواضحة في عنقها ، طرْحتها السوداء قد تهدّلت حوله ، وعيناها تدوران في شغف الجوع ، ولذّة الإشباع ، والخوف من المفاجأة .

....

البقَع الفاتحة في جلْد وجهها ويديها ، أنصاف أصابعها البتراء الغليظة ، العُقَد الباهتة المتورّمة في خدّيها وشفتيها . كانت هي التي تلغيني ، تحذف صباي ، وتقول لي من غير صوت : لا .

....

رأيت حميدة البَرْصا تأتي إليّ ، في عِزّ الظهر . من أين أتت ؟ الحارة عندها سدّ مقفلة لا منفذ لها . من أين خرجت فجأة .

اتجهت إليّ مباشرة ، بلا حوَل . عيناها المتّقدتان في عينيّ مباشرة . أعرفها كما يعرف المرء ذات نفسه .

وحدنا ، ليس في العالم إلاّ أنا وهي ، في ساعة الظهر الموحشة الصامتة .

التقى جسمانا بقوة صدمة .

أحتضِنُها بلهفة ، بكل ما في روحي من نجدة . لا أرى أنفها الأفطس المتآكل ، وفمها المتورّم باهت البياض . طويتُها في حضني ، تغمرني رائحتُها النفّاذة الحرّيفة . كنا شيئاً واحداً ، جسماً لا شقّ فيه ، لحظة بَذْلٍ نهائي وتماسك لا ينفكّ .

نفرتْ مني في الأوّل ، خطفةَ برْق . ثم أقبلتْ . رجفة الجسم فقط في إيماءة نَأيٍ لا تكاد تُحَس ، ورعشة الإلتصاق . تشبّثتْ . كنت قد اندفعتُ إليها في طَلْقة حافزٍ لا يقاوم ثم تماسكتُ وتجلدتُ نسيتُ كل شيء .

قُبلة تماسٍ أقصَى لا انفصال له . الشفتان المشقوقتان المتضامّتان

بصعوبةِ جلدهما الجافّ أُحسه عذباً في عملية صَلْب لا ينتهي .

لم تغمض عينيها المشتعلتين بنارٍ صفراء مخضرّة . ليس فيهما مرارة ولا غضب ولا طلب للنجدة . وليس فيهما انتصار . أرى عمق نفسي في هاتين العينين . . . .

قامتها في حضني ، مفاجئة طازجة مطواعاً ، أحسست أنها لا تلبس شيئاً تحت الجلاّبيّة السوداء الباهتة ، لحمها غضّ طريّ وبكْر ، شعرتُ بهما نهدْين قويين على صدري ، صلبينْ تقريباً . وعرفت ، دفعة واحدة ، قطيعةً كاملة مع العالم ، توحداً كاملاً بهذا الجسم الحارّ .

. . . .

أنوثتكِ المخفيّة وذكورتكِ المضمَرَة أقنومان لا ينفصلان في جوهر عشقك المشتعل داخل جوهر كأس الكونياك الأصهب الذي لا أنتهي من شُربِه مع المعشوق لا يغيض ولا يمتلئ قط .»

وفي المشهد الأخير من «حجارة بوبيللو » يرى الراوي الصبيّ ، عن غير قصد ، ومن غير أن يراه أحد ، عمّ باسيلي الذي ضربه حائطُ الكنيسة المهدوم ، في القرية ، فأصابه الشلل وأفقده النطق ، لكنه في هذا الغسق الجسديّ الآفل يزحف نحو امرأته التي كان في الماضي يحيا معها لحظاتِ تولّه شبقيٍّ ، فها هو ذا ميزان الذكورة الأنوثة ينقلب في الإتجاه الآخر ، المعادل ، وها هو ذا الحنان ـ الحب ينصبّ من المرأة إلى الرجل المشوَّه المنقوص ، في هذه الثنائية الديناميكية : دائمة الحركة متصلة التقلّب في توازنٍ حرج .

«في تلك العتمة النيّرة . صوتٌ مكتوم بين الأنين والحشرجة يندّ عن فم فاغر . أهذا هنينٌ بكاءٍ جافّ ؟

كلّ قَسَمة في الجسم المشلول فم فاغر مفتوح تتقلّب فيه الشفتان ، يتلوّى اللسان العييّ في كهف الفم . ولا صوت .

كل قسمة في الجسم المضروب عينٌ تموت رغبةً في النطق ، في أن تقول شيئاً ، أن تصرخ ، تجأر . ولا صوت .

أيد متقبّضة على لا شيء ، متشنّجة الأصابع ، ممدودة إلى أقصى الطاقة ، العظم متوتّر ، مشدود ، يطعن الهواء ويغوص فيه بلا مقاومة ، ولكن اليدين مرتخيتان ، بلا قوة على إنفاذ الإرادة ، بلا صوت .

طَلَل الجسم الذي كان عفيّاً فتيّاً ما زال يحتفظ بقناع القوة ، من الخارج فقط . استُنفِدت منه كل مقدرة . لم تبق فيه إلاّ حِجارٌ منقضّة ، دفعة إرادة لا رادّ لها ، ولا سبيل - إلى تحقيقها .

إرادته أن ينطلق ، ينطلق . لكنه أخرس . كل شيء فيه أخرس ، ما أشد صرخته المدوّية ، صامتة ، يطبق عليها أنينٌ وزحير مهدود ، يطبق عليها الصمت .

رفعتْه حنينةٍ من الأرض ، وضعته على السرير ، رأسه على المخدة الطويلة .

من وراء داير الدانتيللا - متناثرةٌ عليه بقع دقيقة سوداء - رأيتها تطرح طرحتها على جنب ، وتنزل ثوبها الخارجيّ الأسود ، وثوبها الداخليّ الملوّن ، والقميص الساتان الأخضر الفزدقي ، من على صدرها . تُخلِّص عنقها من التقويرة وتنزع ذراعيها من الأكمام بحركة سريعة أدهشتني دقّتُها وإحكامها . تتكوّم الأثواب على وسطها وتستقر فوق الردفين الهائلين .

كان الثديان العظيمان كرتينْ تملآن العالم ، لكن جمالهما وصباهما يخطفان النَفَس ، مشدوديْن ، الحَلَمة منتصبة وطويلة .

تُلقمه ثدييها .

لم أر إلاّ عينيْ ذئب هصور ، مكسور .

لم أكن أحسّ بنفسي ، كأنني مُسْتَرَق .

أقول لنفسي الآن : لم أكن متلصصاً على مشهد شبقيّ . بل مأخوذ ، كالعادة ، برؤيا كأنها نبوءة .

انضمت الشفتان الضاويتان ، ببطء ، وتلمّس ، على الحَلَمة أولاً ثم انطبق الفم على الثدي الأبيض المتوتّر ، الهائل ، الذي استقرّ الآن على الشارب الكثّ ، على الوجه المضروب ، خشن الجلد ، مغمض العينين ، شعر الوجه غير الحليق شائك . لم يكن ثديها يدرّ الشهوة بل لبن الحنان ، عزاءً من فقدان لا يُعوّض .

لا عن شفقة أو رثاء ، بل عن توكيد لأنوثتها ، ورجولته المحجوزة .

عن انتصار للمرأة الأمّ العشيقة .

فِعْل الحب فَعْلُها ، ليس منه .

منها ، هي وحدها ، لكلّ المعطوبين ، لكل الساقطين .
المعلولين والمسحوقين .
المبتَسرين والشائهين . »

□□□

إن السمة الأخرى التي تؤكد هذه التقابلات ـ التعادلات ـ التراسلات التي لا تنتهي إلى تحجرٍ مونوليثيّ صلب مصمَت ـ إلاّ في زيف المواضعات الاجتماعية ، الضرورية مع ذلك ـ هي سمة الواحدية والتعدد في خبرة المرأة ، أو على الأدق في العلاقة بين الرجل والمرأة ، حيث لا وجود للمرأة ـ ولا للرجل ـ إلاّ في سياق مثل هذه العلاقة ، أياً كانت دلالة أو تمثُّل أو تعيُّن المرأة والرجل في هذا السياق .

سأكتفي هنا بأن أورِد فقرة «النون» في «ترابها زعفران» ، و «النون» كما يرى بعض الصوفية هي سُرّة الكون ، وسِرّ المائية فيه ـ والماء في التأويل الفرويدي هو الرِحم أو الشَبَق أو الشهويّة كما لا أحتاج أن أقول ، أما فقرة «الميم» ، فقرة الذكورة ، فلعلّ المجال هنا سوف يضيق عنها ، ولعلّ في هذه الفقرة الطويلة إلى حد ما ، مصداق ما يرمي إليه النصّ عندي في سعي مستحيل آخر نحو الإندماج والتوحّد بين دلالات موسيقى الجرسْ الصوتيّ البحت ، بإيحاءاتها غير المتعيّنة بالضرورة ، غير المحدَّدة بالضرورة ، وبين دلالة «معاني» اللغة بكل ما فيها من صرامة الدقة من ناحية ؛ ومن ناحيةٍ أخرى تكثيف وتقطير للخبرة الروائيّة ـ هل أقول الحياتيّة أيضاً ؟ ـ كلّها .

ترنيمتي إليكِ ، الفردانيّة المثمّنة المتملّكة ملكوت اليوم التاسع غير المنقوص وعندها الأيام الثمانية معاً .

الواحدانيّة المنسوبة إلى بيرسيفون ، منهكة ، مهانتها تنوش نياطي ، كامنةً في نباتات سُنُوحي ، ما تني تنعب عبر السنين فوق دندنة الأحزان ، حُسْنيّةِ .

منشدتي الأولانيّة المُثَنّاة ، غُنتَها هيلينيّة النبرات ، سيرينتي في سَنَى الوَسَن ، كاترينا .

اسكندرة ، سيرافينا الفينانة المُغَدوِدنة على غصون الرّند والعنب ، نداوة جناحيها المنضمين عليّ لا نضوب لها .

هنيّة ، ماندالا الحصين ، دورانُ اختناقها في أنفاس الإحَن والمحنة ما زال يرين على العرين الجنوبيّ المكين في الجنينة القبلية .

وفي نَهْج الجُلّنار ، مُنَى ، النَفُـور ، نازعـةٌ عنّي ، رنوتهـا إليّ سنٌ مسنونَةٌ تنخس نزواتي في الجبّانة المنحوتة بالصوّان .

وفي الطرّانة جمْيانة ، أيقونةٌ يانعةٌ مونقة ، نقطة النجيع أرجوانيةٌ من طعنة سكين لجلاء حول لُجّين العنق .

البانةُ المتثنيّة نوّاسةٌ تحت السّنط النضير ، لِندة ، تَبضُ لها بواطني المتنزّية ، ونفحةُ بدنها نفْثُ البشنين النابع من غرين النيل .

أمّا نعمة ، فوطني ومسكني ، كنزي ونواتي ، منيعة ، مانحتي حنانها وهناءتي ، وهي نقائي من أدراني وإليها أُنيب وفي حضنها أمني ورُكْني ومنامي عند المنون .

وأمّا رانة فهي منفاي . الجنّيّة النهْمة مناسكي إليها ، كاهنةُ التنّين ، سـوسنةُ مَنْف ، مَنَاتي الوثنيـة ، وفينوس مُـدْنفَـتي ، سنديانةُ كنيستي ، نخلة لحِراني ، زنبقةٌ في زعفراني ، جُمانةُ النهار . النون .

النورس المتنمّر ينقر عناقيد العِنَب بمِنسره المحجون . وهو في آنٍ يونان المكنون في بطن الدُجُنّة ليس له منجـاة ، والنوتيّ الرهين ينقش المنمنمات سجيناً في سفينته إلى نينوى التي لا منال لها .

وأنا في كِن نونكِ ، نصفك إلى يميني يُمْن ونعيم الفُتون ونشواتُ الجنّات والجنون ، ونصفك الداكن نِير النكال ونهش النيران حتى فناء الزمن ، وعلى النصفين معاً نقلتي إلى تنتالوس . جَنَى الأماني منيّـةٌ تدنو وتنأى . نبنبـتي إليك وهنيني وجنوح أحنائي . نِضْـوُ الضَنَى ، كَفَني بين النّوم والنّاي . أنكِل عن إيماني وأنكث بنفسي . تونعين فأنكص ، وتوقنين فأحنث . أنتِ دينونتي . لجوايَ إليكِ تنزٌ نازفـة ، في طين الدمْنة الدفين . وحنيني إليكِ نداءٌ إلى حنانٍ جسدانيّ ونورانيّ معاً بلا نظير . وإذ أنزعُ إليكِ فإنما هو نُشدانٌ إلى أن أطامِن من شَجَنِك المستكين . انقضّتْ ناعقةُ النَوَى على منكبيّ ونشّبت أسنانَها ، ناءت بي ، أختنق في مكامنها . وهأنت قد نضوتِ عنك نصالَك . تنحني نوّراتك على مُنتهاكِ غيرَ مُنْبَتّة ، لن يكون لكِ منتهَى . ولا تند عنّي نأمة . أنبض في سَكِينة حناياك .

لكني ما أني أنزو إلى أقحوان عينيها ، أعتنقها وأحتجن إليّ رمّانتيْ

نهـدْيهـا . لا أُنحِّي نظرتي عن ريعـان حُسنهـا المُنيف . ولا نهـاية لعنفـوانهـا . أنشَقُّ نَكْهـةَ سنبلتـهـا ، بين رِدْنيـهـا نَشْرُ الندّ والنارنج والنسـرين . نُفاضة النجوم تنير على أناملي . وفي تِرنان النواقيس والصنوج أنهلُ مَنَّ يُنبوعها ، خدينتي يناغيني غُنْج مغانيها . لَهَبان التّنور يُنضجني فأنطفُ بالمنيّ في عجينتها الساخنة الريّانة . هنالك تَنْبُو أسنانُ التنانين ، وتنتسف جنادلُ نكراني كـالعِـهْن المنفـوش ، تُذعِن الطواعينُ وتنصاع الشـياطين أخيراً ، والنيازك نثارةٌ في عنان الأنواء .

أنتِ معمدانيّتي الهَتُون على نهر الأردنّ . وأنتِ قنيّنة النِكْتار وأنتِ النجدة وأنت النذير .

ومع حنثي وخيـاناتي فـإنني لم أُنفِذ إلاّ قـانونك أنتِ فـعند الميـزان أنزليني منزلةَ النعماء المكنونة للعاشقين . آمين .

أُغنيّتي إليك ليست أنيناً ولا نحيبَ النهنهة . بل هزيمُ النَسر المطعون المنتصِر . ترنيمُ الميم إلى أبد الآبدين .

فليست كاترين ، وحُسنيـة ، واسكندره ، وهنيّـة ، ومُنَى ، وجـميـانة ، ولنده ، ونعمة ، ورانه ، إلاّ هذه المرأة الواحديّة المتعددة التي عَمَرَتْ ـ وتعمر ـ كتاباتي ـ وحياتي ـ ما زالت ، بلا انقـضـاء . وهي هي التي جـاءت ـ اللاتي جـئن ـ في «يا بنات اسكندرية» متعددات وفردانيّة ، بلا نظير . . حوريات الذِكر والتخاييل ، ، ماثلاتٍ أبداً عن أجسادٍ وأرواح مندثرة ، لا تبيد قط ، تهاويمُ سحيقةُ القدم ، احتشدَ بها الصبا والشباب والكهولة ، متخطراتٍ حتى الآن في أحلامي ، بحياةٍ أكثر جسدانيّة من أية امرأة . . بنات اسكندرية . . غواياتٌ قائمة لا تنتهي ومحبات لا تبيد . . ومهما كانت كثيرة فهي واحدة ، مهما كانت عارضة خاطفة فهي أبديّة . .»

كيف (ولماذا ؟) أقاومها ؟

« سيلڤانا في سورة يأسها ، بنت السكارابيه الغلمانية .

سعـاد السـمـاحي طويلة أنيـقـة ملفـوفة بإحكام ، من أرستـقـراطية «بَحَري » العريقة ، وجـهـها الناعم العظام مسحوب وعيناها غائرتان إلى الداخل قليلاً في محجريهما الناتئين ، بجاذبيّة سِريّة خاصة ، تعرف حبي لصديقتها وكأنما تحفزني وتبارك قلبي بنظرتها وابتسامتها

دون كلام ، تزوجتْ مستشاراً في الاستئناف وسافرت إلى العراق قبل أن يهجم الناس على السفر ، بزمان .

ديسپينا الدقيقة الجسم كأنها دمية أو لعبة ، في قسم الحسابات ، متقنة الماكياج دائماً ، لا تكاد تعرف العربي وتتحرّك بسرعة ولهفة كأن العالم يفوتها ، يأتي خطيبها اليونانيّ الجسيم ينتظرها على الباب في تمام الخامسة كل مساء فتتعلّق بذراعه كأنها لا تسير على الأرض .

زيزي التي ظلّت عندي بلا إسم ولا رصيد من حب إلاّ الشرف الخاص الذي لم يُستَبَحْ حتى في بارات باب الكراستة وكازينوهات ستانلي .

ست وهيبة التي كنت عندها إبناً وحبيباً تغار عليه من مسافرة الليل دائمة السفر حتى لتغدر بها وتكاد تُسلّمها للتهلكة .

اسكندرة التي غرقت معها تحت الكرمة البحرية وكان شعرها الطويل يتوهج بنور الشموع في رقرقة الموج الملح .

ايڤيت ساسون متدفقة بالحياة ، مدوّرة الوجة وحنْيات الجسم جميعاً ، وشعرها كالقسطل النيء تحكي عن سهرة الأمس باستمتاع ولا يني جرس التليفون يطلبها في الشركة وهي جنبي فتردّ بلغات الإسكندرية جميعاً ، وبكل أنواع الغَزَل الهامس أو الصريح ، الحييّ أو الإباحي ، المرح أو الحزين .

مُنى المعابشة الخفيّة القلب تنظر إليّ بعينيّ السحلفاة البحريّة الجاحظتَين قليلاً الناطقتين بطلب لم أستطع أن أجيبه ، وجمالات الشهيدة التي حملتُ جسمَها على ذراعيّ تسري فيه ببطء برودة الموت .

خالتي وديدة ضاربة العينين ذَرِبة اللسان حانية عليّ سحرتْ مطلعَ صباي ملابسُها الداخلية وسوتياناتُها المخرّمة والشفّافة يتقطّر منها الماء على حبل الغسيل .

وامرأة خالي إستر أغمضت عينيّ على فخذيها وحبست دموعي ونمت عميقاً بعد أن ألقت البنتُ بنفسها من نافذة المدرسة وسقطتْ على

البلاط أمام بيتنا القديم .

سُميَّة فتاة الشاعر المحبط وبنت الإنجليزية التي انتحر صديقي أنيس رمزي حباً لها ويأساً من العالم .

وجانين اليوغسلافية التي اختلس صديقي فيليب نخلة ، من أجلها ، وهجرته بعد سقوطه ، ومات بالسل بعد قليل .

الست نجيّة ذات الثعبان الكامن بين النهدْين ، عيونها القبطيّة في وجه مرفوع من على تابوت في الفيوم .

أم توتو ، ديانا النحيلة الهفهافة التي وَقَع مطلعُ طفولتي في شباكها الشهوانية ، صدمتْه المعرفة ولم يطلع أبداً من شراكها .

ليلى الأخيلية البدوية ذات الحلق في أنفها المخزوم والعصابة الحمراء الداكنة فوق جبينها الأسمر الناصع ، شامخة الصدر تأتي معها برائحة الغنم وإيقاعات الشعْر الرتيبة .

نفيسة المشحونة بطاقة متفجّرة الملتويّة على التراب بآلام الجنس والمخاض الوهمية الوحيدة الحق .

رانة القتيلة في سيدي بشر مَنْ قَتَلَها ؟ العاشقُ الصعيديّ الصلب العود ؟ طافية أبداً على يمّ العشق المرتطم .

سوسو تلميذة نبوية موسى التي سَتَرتُها من المطر المنصبّ وسددت السكة أمام نفسي عندما قلت لها اسمي الذي طالما أنكرته وطالما رَنّ صداه في شوارعي .

مادلين وميريام الأختان اللتان لا تفترقان ، كانتا تمران في محطة الرمل وننتظرهما من نافذة «على كيفك» العلوية أو من «كازابلانكا» ، تتلفت خلفهما كلُّ الأنظار ، شعرهما الأسود ، كلتاهما ، منسدل مسترسل على الظهر ، وإذ تسيران لا تكادان تحرّكان ذراعيهما ، وفي تلك المشية المتصلّبة الثابتة الجسم السيالة مع ذلك سحرٌ آسر لا يفلت منه أحد ، مادلين تزوجت وهاجرت إلى أمريكا ورأيتها بعد ثلاثين سنة ، في فلوريدا ، كهلةً ناضرة لم تتغيّر عيناها ، وجِدّة مرحة . أما ميريام فقد أحبّت يهودياً من كندا وعاشتْ معه في تورنتو ، لم تتزوّج قط ولم تخلّف ولم أرها قط بعد .

أمّ دولت جارتي التحتانية التي كانت تراسلني ، في قلب صفحات روايات الجيب ، «حبيبي يا أعز حبيب ، لا أنام الليل حتى تعود فأوي إلى فراشي أحلم بحبّنا .»

ومادونا غبريال الصامتة ما زالت تشرق عليّ في الحلم ، بنورانيّة لا تندثر .

خالتي سارة التي تكبرني بسنين قلائل ألتصق بها بالليل على فُرن القاعة في خريف الطرّانة البارد ، وتراودني كل بناتِ ألف ليلة وليلة من بغداد إلى سمرقند .

وكاترينا الشجرة التاسعة المزدوجة المثمّنة ترنيمتها لا تنتهي .

إيڤون نقاش في مدرسة فكس بعد الظهر تتعلّم الفرنسية وينفتح لي نهداها في رؤياي أمام هَبّة الهواء الخفيف من البحر ، فاكهتيْن مترعتين بعصارة غنيّة محجوزة .

وفتاة الروب الحريريّ الأزرق في شرفة بيت محرّم بك ، لغزاً دائماً لا مدخل إليه .

ستيفو اليونانيّة ثدياها هائلان وَفتيّان ومهاجِمان وهي مع ذلك رشيقة الخطو خفيفة الإيقاع مفترّة الثغر على الدوام ، صديقي سليم أندراوس يسميها «البقرة» باللغات الثلاث ، وينتشر اللقب في الشركة وكأنها استطابَتْه فلم تغضب ولم تعبس في وجوهنا بل لم تبخل علينا بنظرة باسمة بين الحين والحين . »

وهي هي ، هذه الواحدة المتعددة ، هذه العابرة الخالدة التي نجدها مرّة أخرى في مجموعة «ساعات الكبرياء» في «جرح مفتوح» باسم متميّز وأظنّه دالاً هو «أجيّة» أي «قديسة» باللغة القبطية :

«كانت مع أبيه من قبل . خدمتْهم كلهم . وَعَى لنفسه وهو يراها ، كما هي ، لم تتغيّر ، الأيام ترتفع وتنحسر وهي نفسها أَجِيّه . هذا الوجه البنّي المحروق ، بعينيه المخطوطتين بالكحل الطويل ، سوادهما عميق ، صموت ، ومتسائل ، صورة مدفونة بين صفحات الكتاب القديم الذي كان يقلّب رموزه في طفولته ، والأنف الأقنى الصخري ، ناعماً وحساساً مع ذلك . قالوا إنها كانت عند جده ، وكانت أيضاً

هناك عند آباء جدّه ، من أيام جده السابع القديم ، ذلك الذي جاء ، لا يدري أحدٌ من أين ، ليستقر هنا ، ويشتري الأرض ، رملية مالحة هنا ، وسوداء غِمقة هناك . جففها ، وغطّاها بجسده وَعَرقه ، حتى اخضرّت بين يديه ، وامتدت إلى النيل . . . . ساقاها عمودان من حَجَر أسمر دافئ ، منحوتتان . وفي الحجر الوثير شرايينُ دقيقة زرقاء ، نبضها يرتعش ، لا يكاد ، تحت يديه . في أصابعه حنان ملهوف ، وشفتاه تتمرّغان في اللدونة المتماسكة ، ربوات ترتفع إلى غيطان الجسد الممتدة حتى الأفق . ويده تدور بالخصر الصغير الهضيم ، تحت القميص الساتان الأخضر اليانع ، تحدس هيكل الأضلاع القوية تحت النعومة . الخضرة في نسيج القماش المرفوع على صدرها ، ينبثق منها النوّار والأزهار ، في خطوط متقاربة ، ومستأنسَة ، وشامخة ، وعصيّة . عيناه غارقتان في أمواج الزرع ، حتى مَدى البصر . والهواء يحمل إليه رائحة الماء الذي يجري تحت هذه الأرض ، رائحة تراب مرويّ ، حرّيفة ، ومنعشة .

وفي كشف سريع خاطف تتبدّى له امتدادات عارية ، ملساء ، على الجنبين ، يحتضنهما . بل يحتضن جانبيْ العالم كله . العالم راقد بين ذراعية اللتين تضمان كنزاً شاسعاً مستحيلاً ، بربواته ووهداته الطريّة . بين ذراعيه صحراوات مقفرة خاوية ، ليّنة ، ومشدودة ، ومتموّجة ، فوق صخور العظام ، ملاستها تحت أصابعه ، ذرّاتٌ دقيقة مصحونة جففتها وسحقتها شمس رغبة لا تنطفئ ، وليالٍ ساطعةٌ لا نهاية لها ، من الإنتظار والوحشة . »

إنّ «أجيّة» في الستينيات هي إرهاص مُسْتَبَق ، ووعيٌ عميق مستسلَف بالهيكل الشامخ الذي تمثّله «رامة» في السبعينيات وما بعدها حتى الآن .

ولكن هذه الصورة ـ النمط الحيّ الكامن في العمق كان أسبق إلى الوجود وإلى التجلّي حتى منذ عام ١٩٥٥ في «قصة ميعاد» من «حيطان عالية» :

« لم يكن يراها حتى الآن ، ولم يكن يتصوّرها ، إلاّ بعيدة ، شيئاً غير واضح ، فكرة أو حلماً أو كلمة ، دون معالم ، تحيطها هالة مشتتة خافتة ، كما لو كانت في عتمة السينما ، أما الآن فها هي أمامه ، كياناً ، وجسداً ، وهو يرى نهديها المجسّمين تحت النسيج

القطني الخفيف المحكم ، ويحدس استدارة الجسم البارع المحبوك . وقد جاءت ساقها إلى جوار ساقه ، واطمأنت دون خوف ودون قلق ، وهو يحسّ نفسه ينتابه دوار خفيف .

كان وجهها هذا قريباً إليه ، لأول مرة ، قريباً مجسّماً محدداً ، يقع عليه النور ، ويكسبه صلابة خاصة . وأحسّ فجأة بشيء يشبه الخوف . وأدرك فعلاً أن لها وجوداً مادياً ملموساً ، أن لها هذا الوجه الذي تكتسي عظامه باللحم ، اللحم الرقيق الغضّ المشدود في طراوته ، وأن لها هذه الوجنة التي يستطيع إذا شاء أن يمد إليها أصابعه ، فيحسّ نعومتها ، ويجسّ العظم تحتها ، وأن لها ، تحت عينيها ، هاتين الدائرتين الخفيفتين المُظَلّلتين ، وأن في حاجبيها شعراً دقيقاً ، وفوق هذين الكنزين القرمزيين الدافئين من شفتيها زَغَب رقيق ، كأنه مجرّد وهم كأنه إيحاء . وأن في عينيها عمقاً أسود فسيحاً لا نهاية له ، يرتفع إليه فجأة ، إذ تترك فنجانها ، وتنظر إليه ، فينصبّ عليه مباشرة ويُذهله ، وتوقفت دقات قلبه لحظة ، لحظة كأنها أبدية ليس لها أوّل ، ليس لها آخِر ، ليس فيها زمن . وهي ترمقه في جدّ ، وفي سكونٍ . دون غزل ولا معابثة . كأن هناك بالفعل شيئاً جاداً خطيراً ، خطيراً ، بينهما .

قميصها القطني اللاصق ، ينفتح عن كنزيه المليئين الرخيين ، بجنب الزجاج الذي تغشاه ضبابةٌ خفيفة مغبّشة ليلية ، تحت الضوء الكابي ، وثدياها عاريان ، وقد استمرّ الناس حولهما يتحدّثون ، لكنهم قد تراجعوا في عتمة يتسرّب إليها ضوء قاتم ، كأنهم في آخر صورة قديمة ، شخوصاً مهمهمة بأصواتها الخفيفة المبطّنة . وليست به ثمّ دهشة ، على الإطلاق ، وهي تنظر إليه من بُعدها ، قريبة مجسّمة باهرة مع ذلك ، في عالم ليست به مواضعات ولا تقاليد بل يحياه منذ الأبد ، وثدياها مفتوحان أمام هَبّة الهواء الخفيف من البحر ، يضربان إلى الإحمرار الداكن في الضوء القليل ، ويبدو بين كرتيْ ثدييها الرخيّين مسطّحٌ صغير هادئ من الصدر الأملس ، ثدى أُمّ صغيرة لم تُرضع طفلها بعد . والقميص يدور بإحكام غير محبوك حول دائرتيْ النهدين وهو يحدِس طراوتهما الهيّنة الطيّعة ، على

حافة النسيج الليّن ، والحلمَتان عينان يقظتان تحدّقان إليه في تكوّرهما المتوتر الصغير ، تدعوان حسّ أصابعه بهما ، تدعوان طعم شفتيه حولهما ، وتملآن فمه ، كحبّتين صغيرتين من فاكهة ، مترعتين بعصارة شهيّة محجوزة . وقاما يسيران على البحر قليلاً ، ويدها في يده ، أصابعها تعبث بأصابعه في رفق ، تُعزّيه وتعِده . أهي معه الآن ، أم هو وحده . .؟»

□□□

تتردّد تيمة الأم الصغيرة التي ترضع أو لا ترضع طفلها في أكثر من موضع في هذه الكتابات ، من أول « حيطان عالية» حتى «حريق الأخيلة» المنشور في ١٩٩٤ ، وما بعده أيضاً . أكتفي الآن بأن أورِد صورةً مبكّرة لها من قصة «البرج القديم» في «ساعات الكبرياء» (العام ١٩٦٧) .

« وما زالت العينان المدوّرتان المشعّتان في عتمة الغرفة تحيطان به ، فسيحتين ، دافئتين ، مياههما راكدة حوله ، تحاصرانه . وخطا إلى السرير يسبح في عنصر العتمة يحمله متموجاً خفيفاً ، صاعداً هابطاً في رفق ، من غير جهد ، ولكن في احتياط واتزان دقيق . وعندما وصل إلى مرساه غاص جسمه قليلاً تحت ثقله نفسه ثم هبّ هيّناً ، يجذبه بمجرّد الإستسلام له ، إلى أعلى . وألفت عيناه العتمة ، وعظام الوجه الهشّة الحادة ، و في وسطها بِرْكة العينين الصامتتين ، وشعرها المجعّد غير المسرّح ، في خصلٍ صلبة تقريباً . سقط جانب وجهه على المخدّة ، بطنها هش مشفوط ، أضلاع صدرها تبدو ترائبها تحت الجلد الأسمر المشدود الغضّ ، وفتحة القميص الرمادي الخشن واسعة ، في طرفها تصلّبٌ قليل حائل تلمسه العين ، من بقع لبن جاف ، وتحته وجه الصغيرة ، في لفافتها ، تمص حلمة الثدي بَشَرهِ مصمّم غائب عن كل شيء آخر ، واليدان الدقيقتان تتلمسان الثدي الصغير ، تتكشفانه وتدعوانه وتتطلبان منه ، والوجه المحتقن محبوس الدم ، داكناً ، لاهثاً ، في كَتْـمـة الرضاع الدؤوب الذي لا يهِنُ تصميمهُ وتلمُّسه . ارتعش قلبه لها ، والشفتان شَرْطَتان ملتصقتان على الكُرة الصغيرة التي تنبض بالحياة ، قابضتين ، مدفونتين في اللحم المضغوط . الذراع العارية القويّة تحيط بالصغيرة ، عظْمة طويلة

ناعمة مكشوفة منفلتة ، معقوفة حولها ، تحملها على جناح ناحل محرود ، أصابعها تلتفُّ بالرأس الصغير ، ثابتة الأظافر ، حول عظام جمجمة ليّنة معوجة ، تنبض ، ناصلة الزَغَب . »

وحتى في لحظة الحنوّ الأموميّ الذي يصدر عن ينبوع غريزي لا ينضب ، فليس من الصعب أن نجد تساوقاً آخر بين الأنثى والطائر الفينيقيّ ، سواءً كان حدأة أم صقراً أم العنقاء . وهي دلالةٌ لا تغيب عن صورة «رامة» على طول الثلاثية ـ أم لعلّها رباعية ؟ ـ التي هي في سبيلها للإتمام ، بعد ، ولا تمام لها ، بطبيعة الحال . ذلك أن الكمال ـ أو التمام ـ مستحيل ، سواء في هذا النص الواحد المتنوّع الأمواج الذي أكتبه ـ يكتبني ؟ ـ أو في هذه الحياة التي تدخل الآن غَسَقها المتوهج دون أن تفقد اضطرامها ، ولكن السعي إلى مراودة المستحيل في الفن ـ وفي الحياة ؟ ـ هو شرطُ الفنّ ـ أهو أيضاً شرط الحياة ؟ إن كمال النصّ مستحيل ، كما أن كمال العشق ، وكمال التوحّد بين الرجل والمرأة في فِعل العشق الذي يتجاوز اللحظة الجنسية إلى خلودٍ متوهَّم ولكنه لا معدّى عنه ، مستحيل ، ولكن السعْي اللاعج إلى هذا الكمال المستحيل لا يتوقف ولا يكفّ . ورامة هنا ، هي البدء وهي المنتهَى :

« بحثت عنك تحت كل الحروف ، أنتِ الحرف الأول والأخير . . ، أنتِ الكلمة الأولَى . . . . . . أحبك حباً كاملاً نهائياً ، أحبك ، هذا كل شيء ، دون تحديد ، دون أن يدخل على حبي وصفٌ ولا تحديد ولا شرط ، هذا مطلَق ، الجوهر ، النهاية الكاملة . حبي لك لا يقابله ولا يقف بجانبه أو في مواجهته شيء ، أحبك وأريدك أنتِ كلّك . وتَساءَل : كم مرة قالها ، كم مرة لم يقلها ، كم مرة سيقولها ، دائماً دائماً . . . . . . أتعرفين على الأقل مدى هذا الألم والوحشة ؟ مدى هذا الحب ؟ بلا مدى ولا حد ولا نهاية » .

« وكان يقول لنفسه إنه مخطئ في هذا كله . وإن البلاء ليس في مراهقة الحس والقلب وحدها . وإن النضوج معناه التصالح مع نصف الحلّ ، وقبول نصف التسوية ، والتسليم بما لك وما عليك ، والرضَى بما تستطيع ، وما يستطيع لك العالم . النضوج معناه ، كما يُقال ، الاحتفاظُ بغضاضة الأمل الناعمة ، مرويّةً بالماء ـ ولو كان ماء مِلحاً ـ في قلب صخرة اليأس اليابسة .

وكان هذا كله يبدو له فجّاً جداً ، وغير مقنع .

ويقول لنفسه : ليس الأمر نكسة إلى المراهقة ، بل هي عرامة شوق للحياة لا تنطفئ أبداً ، وإيمان كليّ بأن الإنسان لا يمكن أن يظل وحيداً . وأن الحب ليس كذبة . إيمان ينكر كل الوقائع وكل الحقائق ، ويتحداها .

ويقول لنفسه : هذه بالضبط هي المراهقة .

فيسكت ، دون إقتناع . »

وعلى الرغم من الدلالات المِيثيّة التي لا انفصال لها أبداً عن رامة ، إذ تبدو ، مرّة ، استكمالاً (دون أي كمال) لصورة المرأة الطائر الوحشيّ مَرّةً ، أو الوديع مَرّة أخرى :

« سيرين ذات المخالب التي تجذب إليها
السفن بمدٍّ لا يقاوَم وتتحطّم على صخرتها
أجساد الملاّحين جيلاً بعد جيل »

« المرأة الإلهية ، العرّافة الطفلة ، الضاحكة الجادّة التعسة ، العابثة الداعرة القديسة العذراء الأبدية ، ولا أعرفها ، غريبة ، وجزء مني لا انفصال له عني ، ولا نهاية لها الآن وأبد الدهر » ؛

.. فإنها مع ذلك (كما أكدتُ على ذلك بأكثر مما ينبغي ، ربما) امرأةٌ من بين النساء ، بكل ما فيها من ضعف (هو إنسانيّ أساساً وليس نسوياً) وكل ما تحتاج إليه امرأةٌ من بين النساء ، فهي «واقعية» (أياً كان معنى هذه الكلمة) وهي بلا شك «اجتماعية» وهي نفسها التي تقول :

«أحتاج دائماً إلى الدفء الإنساني ، إلى العلاقات الإنسانية لا أطيق عنها تعويضاً .... أريد أن أرى الناس ، أكلّمهم ، أعيش معهم ، أن أخرج إلى العالم ، وأتعرّف بأنماط جديدة من الرجال »

« هذه هي الطريقة الوحيدة أمام المرأة أن تعرف الرجال ، وربما أن تعرف نفسها . المرأة التي تنام مع ثلاثين رجلاً ـ عندما يتحقق لها هذا ـ تصل إلى سعادة وتحقّقٍ غير معقول لا يوصَف . وعندما لا يحدث ، هناك الإحباط المرير ، ونادراً ما يحدث »

«أتعرف يا ميخائيل ، أنا امرأة ، وأحتاج إلى الحب ، المرأة تجفّ وينالها عَطَب ، إذا لم تحب إذا لم تصنع الحب »

وعلى الرغم من هذه البساطة والواقعية ، فإن هويّة رامة لم تُفَضّ مغاليقها قط ، إذ هي تندرج في سياق «السعي إلى كمالٍ مستحيل وتوحّدٍ مستحيل ، سعياً لا يكبحه شيء

قط ولا ينتهي إلى شيء قط :

«قال : أنتِ معقدة جداً . . ومع ذلك بدائية جداً ، بسيطة بساطة العناصر الأولى ، أليس كذلك ؟ لا أدري . لا أعرفك .

«قالت : ليس هناك من يعرفني خيراً منك . ألا تعرف مع ذلك أن تتكلّم ببساطة ، في أي شيء ، ألا نتوقّف عن هذا التشريح ؟

قال : لا أعرف كيف أتحدّث . أنا لا أتحدّث . لا ألعب بالكلمات ، ولا أنتقيها ولا أنمّقها . أنا أمام شيءٍ معقّد جداً وعارٍ وبسيط جداً ، وصارم . أحاول أن أصل إلى هذا الشيء فيك ، غريب وأجنبيّ وحميم وثيق القربَى بي جداً . في وقتٍ واحد . »

. . . .

كانت قد قالت له : ألا تشتهيني ، كامرأة ؟

قال : نعم ، نعم .

نظرت إليه ، صامتة ، في تساؤل ، وقالت :

- يخيّل إليّ ، أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا ، فأنت غير مقتنع به . . . .

نعم ، يثيرني جسدُك الشامخ الناعم ، المليء بالحياة . لكني لا أريدك ، يا رامة ، جسداً فقط . . . ألا تعرفين هذا بعد ؟ ألا يهمّك هذا ، على أي حال ؟ لا أريد جسدك سدّاً بيني وبينك ، أو تعلّة ، أو حلاً . أريدك أنتِ ، كلّك ، أحبك كلك ، ووحدك . لا أريد معك هذه المسوخ التي تحتفظين بها في داخلك . هذا الجسد الغنيّ الوثير القديم قِدم الأزل ، المتقلّب بطينةٍ خصبة العجينة ، المتوفز بالشباب الغضّ الجديد أبداً ، المتفتح بالرغبة الدائمة ، المخضّل بندى العذوبة ، العطشان الذي لا يرتوي بالدموع ولا باقتحامات كثيرة ، السُّمرة اللدنة المحروثة ، لا أريدها هي فقط ، أريدها ومعها أنتِ ، وأنا ، وحلمي المكسور وقد التأم من جديد . . أريد جسدكِ وسماءَكِ القاسية معاً ، يلمع فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع ، في الشمس الناصعة المحرقة التي تدور حافّتها الحادة باستمرار ، في هذا النقاء الكثيف الذي عرفتهُ - عرفناه معاً - في لحظاتِ النشوة والتحقق

والجنون » . . .

« عندما نظر خلفه رأى شريطاً عريضاً محمرّ اللون يخطّ صفحة البحيرة الزرقاء ، جَدْولاً من الدم المسكوب على سطح المياه ، فلما استضاءت الأرض حدث ما قال ، لقيته هذه المرأة التي ليست من سلالة البشر ، حينما كان ذاهباً إلى نهاية البحيرة ، وقد جاءت عارية وشعرها مضطرب » . . .

« هذا النهم المصمِّم ، هذا السُّعار المنير ، هذا الشبَق الصافي ، ليس فيه الآن ضعف الحنان الإنساني . ارتفع بهما قارب الشهوة على أمواج عميقة ، ساكنة الصفحة ، بين أعواد البوص ، يداه تعرفان طريقهما بين الأحراش الغنية المبتلّة وهو يبحر ، في غير زمن ، بين الساقين الناعمتين الممتلئتين اللتين لا يراهما ، ووجهه بين نهديها » .

هذا جانبٌ أو بُعْد ، أما الجانب الآخر فهو :

« في عينيها توقٌ مصمّم ، ترى شيئاً لا يراه أحدٌ غيرها ، ووحشة ترفض اليأس ، وبحث . هل تجدين أبداً ما تبحثين عنه ، يا حبيبتي؟ موجة الزمن الزرقاء والخضراء ثابتة ، لا تتحرّك ، لا تنحسر . وأجساد الأعشاب البحرية التي جففتها الشمس في صفرة عينيها . لحم العشب الأصفر ينضج بالحرارة والجفاف على صخرة لا يبلّها الماء ، غارقة في بحر قديم . شفتاها رقيقتان ناعمتان ، فيهما سمرة نظيفة ، بدائية ، لم يخضبهما الروج . وكانت وحدها . يا طفلتي كم أنت وحيدة ، أنتِ أيضاً ، وحيدة في كل سياقِ حياتك المزدحم المضطرب .

كانت قد قالت له ، في آخر تلك الليلة التي رمت بها إليه عاصفة الحب والشهوة والبكاء والحنين والإحباط : احكِ لي حكاية . لا تتركني ، حتى أنام .

بصوتٍ صغير ، جارح ، لأنه رقيق ولا حَوْل له ، أمام اتّساعِ وحشةٍ لا نهاية لها .

كانت وديعة كطفلة ، تحت غطائها . وكان يحس دفء جسمها يملأ لحظته كلها . »

إن رامة ـ على الأقل في وعْي ميخائيل ـ تنتمي أيضاً إلى هذه المرأة التي تفوق كلَّ ما

للبشر ، بينما هي خشنة كالأرض ، دمها ولحمها من دم الأرض ولحمها .

كان ميخائيل منشقاً على ذاته ، طول الوقت ، هو يقول :

« هي على العكس منك ، تبحث عن التعدّد من داخل وحدانيّتها النهائية ، أما أنتَ فتنشد وحدانيّةً مفقودة مفتتة مقسّمة » . . . .

« لم يقل لها : لا أحاسبك ، وليس في استطاعتي ـ لك مطلق الحريّة ، وليس هذا منحةً مني ، أو هبة . أنا أعرف ـ أو يخيّل إليّ ـ ما القهر الذي يدفعك ويحثّك نحو جنونك ، أن يبقيكِ في حصار تعقّلك ، على السواء . يا طفلتي الأبدية الحكيمة ، يا ساحرةً لا تمسك بها قبضة . لكنني أحبك ، لذلك أريد أن أعرف مَنْ أنتِ ، ما أنتِ . أريد أن أغور بيديّ العاريتين في عمقِ أحشائك الداخلية دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذًى . وأعرف أن ذلك مستحيل . لا تقولي هذه ساديّة . ما أسهل هذا . وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسي ، أن أجدها في نفس الوقت وبنفس الفعل . هذا قالب آخر . أن أعبر منطقة امتهان لا قِبَل لي بها ، بكل الكرامة . قالب قالب . أين أجد الكلمة المنقِذة ؟ أين أخلص من عذاب العيّ والتمتمة ؟ لا تقولي لي مجرّد رغبة في التملّك . بل أنا أريد الحريّة ، لا حريّتي بل الحريّة ، معكِ ، تاجاً تحت قدميك . وما في وسعي أن أصل إلى رحابها . هل الحريّة هذه الأصفاد ؟ ما زلت أنا وأنتِ نرسف في القيود .

أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك ، هذه حريتي . يا له من تطاول !

ولكنه سَكَت .

لماذا الصمت ؟» . . .

« قال لنفسه : أنا ، أنا ، أنظر إليها ، وأراها . أعرف فيها جسد المرأة يسيل بين ذراعيّ ، وحائطاً حجرياً قاسياً لا يُنال . الحنان الذي لا يوصف ، واللامبالاة المطلقة التي لا تُحِس حتى بنفسها . ماذا يهم إن كانت أقدام جحافل الغزاة قد وطئت لحم حقيقتك الطريّ ، في أزمنةٍ لا نهاية لها ؟ الصخر باق ، وخصب اللحم متجدّد مِن أحراش مستنقعات المَنْزلة حتى الجنادل الغارقة ، أفراس النهر البشعة الأفواه

تلتقم أطناناً من عشب النجوم الساقطة الجافة ، تنزاح مياه النيل من وراء السد العظيم وتتشقّق الأرض وتتفتّح فيها خطوط الجِراح المتشابكة من غير دماء الأشباح والغيلان والمسوخ من حواليَّ ، من حواليكِ يا نيمفيّة ، أيا حوريّة النهر الأسمر ، الظلال في حدائق كيريكي تتلاشى في شمس الظهر المحرقة ، عند جبل أسوان ، جذوع أشجار متلوية ، سوداء الخشب عارية من الورق ، ليست تلك خطاياها ، ليسوا هم خطاياها . ليس عندها خطيئة . خطيئتي أنا أنني لم أعرف كيف أعلّمها حقيقتي . أثَمّ لي حقيقة ؟ لماذا أريد أن أراها ، فقط ، في مرآتها الخضراء ؟ . » . . .

قال لها : أريدك أن تفتحي لي حياتك الداخلية كلها ، حتى بكل ما فيها مما يصدم ويعذّب ويخيف . سوف أحياها معك . أشاركك هذا الجنون ، إنْ كان هذا اسمه . قد يجرحني هذا جرحاً غائراً ، نعم ، الجراح مفتوحة من الآن ، على كل حال ، وقد لا تندمل أبداً . أنا على استعداد أن أحيا معكِ ، بهذه الجراح ، أنا قادرٌ عليها . قد يكون في ذلك بُرؤنا المشترك . لا أعرف . ما أعرفه أن بقاءَك وحدك ، في داخل وحدتك ، وحدةً بعد وحدة ، بلا هوادة ، كل منها لها قسوتها الخاصة المختلفة ، انعزالك عن نفسك ، بيديك ، من داخل نجم مقفل على ذاته . . هذا إلامَ ينتهي ؟ أهذا ما تريدين ؟ أم أن هذا ما لا تملكين إلاّه ؟ ليست هذه ، لا يمكن أن تكون ، إرادتك . ولا شيء مضروبٌ علينا ، من خارجنا ، أنتِ تعرفين هذا ، لا حاجة بي أن أقول لك .

قال : أنت تشاركينني كل لحظات حياتي . أريد المشاركة الكاملة .

قالت ، دون أن تقبل ، لحظة واحدة : المشاركة الكاملة أمر يتطلّب الكثير جداً .

قال : نعم .

قالت : ألم نتفق على أن الكمال ليس من هذا العالم ؟ يكفي جداً أننا ننال ما نستطيع ، إذا استطعنا .

كان في وهمه أنه من الممكن ، في داخل سجن المواضعات التي أقمناها لحياتنا ، أن يصل إلى هذا المطلَق في حبه ، يريده في قلب

المستحيل ، أن يصل إليها كلها ، وأن يعطيها نفسه ، كلّها .
قال : المعرفة عندي هي الحب . »

. . . .

« قالت له : كما تشاء . لك عندي صورتان . صورة عقلية : صورة الرجل الذي يعيش بمجموعة من القواعد ، والأصول ، ما ينبغي أن يفعل ، وما ينبغي ألاّ يفعل ، صورة الأخلاقيّ ، العقليّ ، أو على الأصح الذي يحسب لكل شيء حساباً أخلاقياً . وهو ، في ذاته شيء حسن . وصورة عاطفية . صورة المِعْطاء . أنت تعرف التفرقة الشهيرة التي عندي بين الناس . الناس عندي فريقان : فريقٌ يأخذ ، وفريق يعطي .
وتأملته برهة ، قالت : أنتَ من الفريق الذي يعطي . طبعاً أنت تأخذ ، ككل الناس . لكن العطاء عندك ، فيما أتصوّر ، هو الذي تريد .
قال مُلحّاً : ولكن أين أنتِ ، في هذه الصورة ذات الجانبين ، مَنْ أنا عندك ؟
قالت : أنا الجانب الشرير من نفسك ، هكذا أنتَ تراني . الجانب الذي تتحلل فيه من القواعد والأصول ، مما ينبغي ويصحّ ويجوز ، وترتفع عنه قبضة القيود الاجتماعية والنفسية . هذه أنا عندك . هذا ما يكاد يصيبني منك بالجنون ، هذا ما أكرهه فيك . »

□□□

ومع ذلك فقد قال شيخنا ابن عربي :
« لم أدرِ مَنْ أَهْوَى ولا أعرف اسمه
ولم أدرِ مَنْ هذا الذي ضَمَّه صدري »

أما صاحب «أمواج الليالي» فنحن نستمع إليه في النهاية :
« قلتُ : أما لهذا الليل من آخِر ؟ ولا للشوق
آخِر ؟ طال السُرى ، وشطّت الشقّة ،
واستحصد النَّأي ، فأين المرأَىَ ، ومتَى المَعَاد ؟ »

3

عن الطفولة والصبا واللغة والاشتراكية ... وأشياء أخرى

حوار مع الذات

في الطفولة ، كما يعرف علم النفس ، كما تستشرف البصيرة ويدرك الحس ، تتكوّن مقومات الرجل وتلازمه طيلة حياته . لكن الطفولة ليست صنواً للفردوس المفقود ، ليست ، كما يجري التصوّر الرومانسي ، أو المثالي ، هي عالم البراءة والنقاء والطهر والبكارة ، لا شك أن فيها عناصر النضارة والتعرّف الأوّليّ على الأشياء ، لكن فيها أيضاً عناصر القسوة والقهر والخوف والشر . وهو ما يصدق على كل طفولة .

عرفت مفازع ومباهج عميقة الوقع في تلك السنوات المكوّنة الأولى من الطفولة ، وعرفت الحب والإيمان وصداقات لا تنسى مع « زكي» الذي كنت أقوم معه بطقوس مسرحية بدائية على نحو ما رأينا في الأراجوز أو السيرك ، ومع « وطواط» ابن خالتي الذي سقط تحت عجلات الترام أمام عيني ، وأنا أطلّ من بلكونة بيتنا دون أن أعرف مَنْ كان ، ومات ، ومع أخواتي البنات اللاتي كنّ يسمعن مني - وأنا في العاشرة أو الحادية عشرة - قصائد الشعر العربي الجاهلي أو العباسي ، ألقيها بصوت يهتز انفعالاً فتترقرق الدموع في أعينهن ، كنت الطفل الصبي الأول البكر - الذي عاش - في العائلة فكنت من ثمّ موضوع حب خالاتي وأخوالي وجدي في بيت كبير يعجّ بالحياة والخصوبة ، وموضوع التحوّط والحرص والحدب المفرط في آن ، فلم أعرف اللعب في الشوارع ولا الانخراط في « عصابات» وجماعات الأطفال ولم أتعلّم قط لعبة من لعب الشوارع ، إلاّ لعبة «البِلْي» المعروفة ، ألعبها على سطح بيتنا ، وحدي أو مع أخواتي ، وفي فناء المدارس الأوليّة أو الابتدائية خلسة .

حكايات ستي هيلانة وخالتي نورة وماتيلده ، على سطح بيتنا في غيط العنب في الليالي المقمرة ، وقصص أبي أمام كنكة القهوة على السبرتاية في فسحة بيتنا ، كَوَّنَت عندي

الوعي الأول للحكاية ، عرفت كتباً قليلة - بمجرّد أن تعلّمت القراءة - كانت مقفلاً عليها في خزانة صغيرة ، فتحجتُها بعد لأي ، وقرأت «كليلة ودمنة» وكتاب «علم الأدب ، مقالات لمشاهير العرب» جَمْع الأب لويس شيخو اليسوعي ، طبعة بيروت ، ١٩٢٣ ، وكتاب «الأدب والدين عند قدماء المصريين» لعله من تصنيف أو تأليف انطون زكري ، لعلّني عندئذ كنت في السابعة أو الثامنة ، كأنني قرأتها بالأمس .

وفي الثانية عشرة - هل كنت طفلاً عندئذ ، بعد أن قرأت «ألف ليلة وليلة» وتيقظت حواسي كلها وشطحت بي خيالات شبقية ما أروعها - كنت قد بدأت أكتب - وأنا في العاشرة - ما تصوّرته «شعراً» و«قصصاً » وبدأت أقرأ منهجياً ، صفحة بعد صفحة ، «مختارات الصحاح» والتوراة ، والقرآن الكريم معاً ، هل تسمّى تلك طفولة ؟ كانت يقظتي مبكّرة وحارة ومحتشدة ومضطربة المياه .

كنت في السادسة عشرة - في أول دراستي للحقوق - عندما قرأت الأدب الإنجليزي الكلاسيكي والمعاصر ، ومن مكتبة الدكتور زكي أبو شادي قرأت «عشيق اللادي تشاترلي» التي لم يكن مسموحاً بها في إنجلترا ، في طبعة المانية - بالإنجليزية طبعاً - ولم أكن أفلت كتاباً لـ د . هـ . لورنس بعدها ، كنت أقرأ الرومانسيين الإنجليز شيلي وبايرون وكيتس وأنا أكتب أشعاراً تهيم في أودية حيرة الروح ونزوات الجسد ، ثم عرفت فرويد وماركس بعد أن كنت قد ألمت بتاريخ الفلسفة في الوقت الذي كنت أقرأ فيه كتباً مثل «الكامل للمبرد» أو «العقد الفريد» أو « صبح الأعشى» ونحوها من كتب التراث الأبدي .

كيف يمكن للمرء أن يتعرف في هذا الخضمّ من القراءات على هؤلاء الذين شكلوا فيّ عناصر روحي ؟ لم تكن تلك قراءة بل كانت حياة أكمل وأملأ وأعتى وأرقّ ما تكون الحياة في وقت واحد .

في معتقلات الملك فاروق علّمتُ نفسي الفرنسية أو جوّدتُها ، ومن ثم عرفت السيريالية والوجودية ومغامرات الرواية الحداثية في الخمسينات المبكّرة ، وليس للرغبة في المعرفة نضوب ، ولا أظنني قد جمدت عند شيء أو عند أحد ، ما زلت - في غسق هذا العمر ! - كأنني الطفل الذي يضرب بقدميه على شاطئ بحر متلاطم أو ساج لا نهاية له ، ولا بر هناك أرسي عليه .

ما من كاتب واحد ، أو مفكّر واحد ، كان باستطاعته أن يغيّر حياتي ، علّمني سلامة موسى ، من بين أشياء كثيرة ، قيم العقلانية والشكّ المنهجيّ التي غيّرت نسيج حياتي الفكرية والروحيّة .

أذكر الفرحة والدهشة وروعة الاكتشاف التي عرفتها عندما قرأت كتب سلامة موسى وأنا صبي في الرابعة عشرة من العمر : مصر أصل الحضارة ، نظرية التطوّر وأصل الإنسان ، الاشتراكية ، ومقالاته في «المجلة الجديدة» ، و «الهلال» التي كنت أشتري أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الأرض في شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النور ليبون في الإسكندرية .

روعة اكتشاف قوة العقل وسطوة اللاوعي معاً ، وتأكيد كرامة الشك في مقابل ذلّة الإذعان أمام العقائدية الجامدة المتحجّرة ، كان ذلك ما تفتّحت روحي عليه بفعل كتاباته ، وما دفعني بعد ذلك إلى ارتياد أصقاع الفكر ووضع الأسئلة دون وجل أياً كان موضوع الفكر أو السؤال .

البلاغة العصرية عنده هي الدقة حتى درجة التعرية الكاملة والضبط حتى درجة اللغة التلغرافية ، أما عندي فقد كانت فيّ دائماً نزعة وحشية وشاعرية تأبى النسك دون تنافر بين هذين الجانبين . لغة.تسري فيها أنفاس الشعر كما تبرز فيها كتل صمّاء من التقريرية والوثائقية جنباً إلى جنب .

أظن اللغة عندي حسيّة في المقام الأول ، سواء كانت بصرية أم لغة اللمس والذوق ونغمات العالم ، متعددة الموسيقى . هناك عندي تلك الفقرات والمقاطع التي قد تطول وقد تقصر إذ يتسيّد فيها صوت موسيقي واحد أو أكثر ليسيطر على اللغة سيطرة تبدو صارمة وإنْ كنت أرجو أن تكون حانية ، فما ضرورتها ؟

إلى جانب الضرورة الإنفعالية أو الفكرية في هذه المقاطع ، أظن أنني أسعى هنا إلى نوع من المستحيل ، هو الجمع بين المعنى المحدّد للكلمات وما تحمله من دلالة قاطعة من ناحية ، وبين الإيماء الموسيقي من حيث الجرس والصوت من ناحية أخرى .

فلننته إذن ، من مسألة الغموض أو الإستعصاء على الفهم فهي مسألة نسبية تماماً من ناحية ، ثم إن قراءة العمل الفني شأنها في ذلك شأن قراءة الموسيقى الكلاسيكية أي سماعها بفهم وتذوّق ، أو قراءة اللوحات التشكيلية الحديثة ، تحتاج كلها إلى نوع من الدربة والمرانة واللقانة ، وهي ليست بأي حال معطاة مبذولة وتأتي عفو الخاطر ، بل هي ثمرة تحصيل وتذوّق وألفة ، من ناحية أخرى فلنُسقِط جميعاً وهم السهولة التي هي من التسطيح والإبتذال .

عشت طفولتي وصباي في بيئة عائلية خاصة وعاصرت تحوّلات فكرية وحضارية هامة ، وكان لذلك تأثير في مواقفي الفكرية وفي اختياراتي وتوجهاتي الحياتيّة . كان لذلك

كله تأثير قوي في تكويني ـ وفي تكوين جيل كامل من معاصريّ ـ ولعلّ ذلك وحده يبرر نغمة البوح الشخصي هنا . فليس الأمر متعلّقاً بشخص بل لعله على الأرجح يتناول حقبة تاريخية دالّة ومؤثرة .

فمن ناحية المواقف الفكرية والحياتية ، ومن ناحية الاختيارات السياسية ، فلأقل أن بيئة عائلتي كان تنتمي إلى طبقة أتى منها كثير ممن لعبوا أدواراً هامة في تطوّر مجتمعاتنا ، وهي الطبقة التي عاصرت حقبة الثلاثينات ، هي بيئة الفئات الوسطى التي اقتربت في الكثير من الأحيان من الطبقة الكادحة وخاصة عقب الأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعالم كله في الثلاثينات .

كان ذلك في جنوب المتوسط ، في الإسكندرية التي كانت عندئذ تشهد آخر ازدهار لمرحلتها الكوزموبوليتانية ، حيث كانت الفئات والثقافات والطبقات المتوسطية ، قديمة ومعاصرة ، تمتزج ببعضها بعضاً ، وحيث كان اليونانيون والطلاينة والملايطة والأرمن واليهود ، و «أولاد العرب» مسلمين أو أقباطاً على السواء ، يعيشون في بوتقة واحدة مع اختلاف انتماءاتهم الطبقية وما يترتب عليها من علاقات إخاء أو معاداة .

ثم جاءت فترة الأربعينات بما شهدته من أحداث جسام عقب الحرب العالمية الثانية والتغيّرات الاجتماعية العميقة التي هزّت المجتمع المصري على وجه أخص والمجتمعات العربية والعالم كله بشكل عام . كل ذلك أدّى إلى اختيار واضح لي في الفكر والسياسة على السواء . اختيار لا لبس فيه نحو اليسار والاشتراكية ، على اختلاف في فهم وتقييم هذه الإشتراكية على مرّ الزمن ، فمنذ التأثّر الباكر بالاشتراكية الفابيّة وقبل ذلك الاشتراكية المثالية والطوباوية ، ثم بعد ذلك الماركسية في جناحها التروتسكي الثوري ، والعمل الثوري تحت الأرض ، ثم فترة الاعتقالات ثم تعديل هذا الموقف كله بما يتلاءم مع رجل رصد نفسه لا للنشاط السياسي المباشر بل للعمل الفني والعمل الروائي على الأخص حيث تكون الأولوية لا للخطاب السياسي إذا صحّ التعبير ولا للعمل السياسي المباشر القريب المتناول وإنما لنوع من التأمل والتقصّي ثم التأكيد على معنى السؤال أو المساءلة التي تشغل المكانة الأولى في همومي الفكرية والروائية الراهنة .

معنى ذلك أنني ـ بالفعل ـ تعاملت مع الواقع الذي عشته . والآن إذ أتأمّل تلك الفترة التي تبدو سحيقة البعد وقريبة ماثلة جداً مع ذلك ، فإنني أرجو أن أكون قد صوّرت هذا الواقع في كتاباتي .

أظن أنني تناولت هذا «الواقع» على نحو خاص منذ فترة مبكّرة جداً وربما كنت غير مسبوق إلى هذا التناول ، وهو التعامل مع الواقع لا في الظاهر فقط ، لا من حيث رصد

الظواهر الخارجية وما يمكن أن أسميه السطح أو القشرة أو ما يبدو للعين المجرّدة ، من الخارج ، وإنما هو التعامل مع الواقع باعتباره لا ينفصل عن الحياة الداخلية والروحية للإنسان ، وسقوط الحدود بين الشعر والسرد ، وهو ما يبدو واضحاً جلياً في أول كتاباتي التي نشرت وهي في مجموعة «حيطان عالية» ، وقد نشرت في آخر الستينات ولكنها كانت قد كتبت أساساً منذ الأربعينات المبكّرة ، وحتى في هذا الكتاب نجد أن المسعى الفني هو كسر الحاجز المتصوّر الموهوم بين الصحو والحلم ، بين الخارج والداخل ، بين النفس والمجتمع ، بين ما اصطلحنا على تسميته بواقع الحياة اليوميّة الجارية ، حياة السوق والتعامل مع الأشياء ، وبين عالم الفكر والحلم والهواجس الداخلية ، حيث يتكوّن من هذا كله واقع فني آخر مواز لواقع موضوعي ، أي أن هنا واقعاً فنياً ، يقع فعلاً وحقاً ويحتوي على كل العناصر التي ذكرت على خلاف ما كان «سائداً» في تلك الفترة بالتحديد من تصوير الواقع باعتباره مشكلة اجتماعية أساساً أو اجتماعية فقط ، وما كان يغلب على الكتابات القصصية خاصة من تناول لظواهر الحياة ومشاكلها الاجتماعية فقط .

أتصوّر أن كتاباتي الأولى كانت ربما من أوائل ما اخترق وكسر هذه الحواجز الموهومة وجرؤ على تناول الواقع بجوانبه المتعددة المعقّدة المختلفة والمتنوعة .

لقد قيل لي أن من يطّلع على أعمالي الروائية يلاحظ تحوّلاً من الخمسينات إلى العقود الأخيرة ، من حيث الإعتقاد في قدرة العمل الفني على تغيير الواقع ؛ فبعد الإلتزام بالاشتراكية والحلم بالمثل العليا ، يقول البعض أن الروائي في داخلي يكتفي بكشف خبايا المجتمع من خلال «رؤية ذاتية» .

وبغضّ النظر - مؤقتاً - عن أنه ليس في الفن الحقيقي رؤية ذاتية بالمعنى الضيّق المغلق المَرَضيّ ، وإن كل رؤية فنيّة إنما تقع في نطاق التشارك الإنساني فيما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» فلا شكّ أن فترة الخمسينات ، فترة المدّ القومي والأحلام العريضة والآمال البرّاقة والساطعة والحلم بالأمجاد ، كما نعرف ، بل كما عانينا في صميم وجداننا جميعاً ، نحن أبناء هذا الجيل ، قد انتهت بالصدمة المزلزلة التي تمّت بهزيمة ١٩٦٧ وكشفت عن زيف كثير من الدعاوى أو على الأقل عن هشاشة كثير من الشعارات مما دعا كثيراً من الكتّاب والشعراء بل جماهير القرّاء إلى تغيير الموقف الذي كانت الكتابات تتخذه من «التبشير» واليقين والتغني بالأمجاد إلى موقف وصف بالجنوح إلى الخبايا وإلى التأمل الذاتي .

هذا صحيح كله في مجمله وإن كنت أريد أن أشير إلى أن كتاباتنا ، على الأقل نحن الذين يحقّ لنا أن نسمّي أنفسنا بالروّاد الأوائل - وليس في معنى «الريادة» هنا تقييم بل هو مجرّد توصيف - كانت تحمل إرهاصات ونذراً بالهزيمة ، كانت من غير أن تضع يدها تماماً

وبشكل واضح على لبّ القضيّة مباشرة ، تحسّ وتتلمّس أن الشعارات المجلجلة هي أيضاً شعارات جوفاء وأن هناك شيئاً لا يجري على سننه على الإطلاق وأن منهج الوصاية الأبوية الطاغية ، الناصرية على الأخصّ ، بما حملته من عدوان على قيم المشاركة الشعبية الإيجابية ، وهي القيم المنقذة الوحيدة ، هو منهج يسير بنا نحو الهاوية ومن ثمة انعكس ذلك ، أو انعكست نذره وإيماءاته في كتاباتنا حتى وقوع الهزيمة مباشرة أو قبلها بفترة ، مما كان يشكّل نوعاً من التنبؤ أو الإرهاص أو حتى النذير أو التحذير .

تأكّد هذا تماماً بعد وقوع الكارثة القومية والإنسانية التي لحقت بنا جميعاً في ١٩٦٧ وتحوّلت الكتابات الصحيحة والصالحة الآن إلى ما أسميته في بداية هذا الحديث بكتابة المساءلة لا كتابة اليقين وهي علامة صحيّة .

هذا كله يشير إلى انحسار دعوى امتلاك «الحقيقة» امتلاكاً مطلقاً ـ سواء كان ذلك من جانب الراديكاليين اليساريين أو من جانب السلفيين الظلاميين ـ ويشير إلى دور البحث الصادق عن هذه «الحقيقة» أو عن وجه من وجوه حقيقة لا بدّ أن تكون متعددة وليست واحدية ، نسبية وليست مطلقة .

ربما كان هذا هو الملمح الأساسي في كتابة الستينات والسبعينات وما تلاها حتى الآن ، فهي كتابة مساءلة وهي ليست مساءلة ذاتية فحسب بل هي أيضاً مساءلة اجتماعية متصلة بالمجتمع بالضرورة وبحكم منطق الأشياء . أتصوّر أن تلك مهمة أحقّ وأجدر بالفن عما كانت في الأربعينات والخمسينات حيث كانت البشارة والتأكيد وتبنّي الخطاب السياسي هي الميزة الأساسية لمعظم الكتابات ، ولا أقول كلها لأن كتاباتنا لم تكن تحمل هذا التبني الساذج المطلق من غير تحفّظ لتلك الدعاوي الفخمة بل هي تشكك في قيمتها الحقيقية إذ كانت تتحسس افتقاد العنصر الأساسي الذي يعطى تلك الشعارات وتلك الدعاوي قيمتها الحقيقية ، أعني عنصر الديمقراطية أو عنصر المشاركة الفعلية للناس ، عنصر الحركة المنبثقة من تحت ، من الشعب ، من الجموع ، وليس عنصر الأبوة والوصاية المفروضة من فوق مهما خلصت وطنيتها أو حسنت نيتها أو نهضت بتغييرات جذرية ، مطلوبة وضرورية ، في البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، لكنها جاءت بأحكام فوقية وليست بفعل القوى الشعبية مما أدى ـ كما نرى الآن ـ الى انهيار معظمها انهياراً مدوياً .

زال عني الآن الانضواء العقائدي ، وانفك الانتماء « الحلقي » من زمن بعيد ، ولكن بقي عندي ايمان راسخ ومفتوح بإمكانية ـ وضرورة ـ اشتراكية قائمة على الحرية وعلى احترام قيمة الفرد الانساني بذاته ، ولعله ليس من الغريب على الاطلاق أنني في الأربعينات المبكرة كنت منخرطاً تماماً في العمل الشوري الاشتراكي . كانت المبادىء أو

الأهداف التي أسعى اليها هي بالضبط ما دعت اليه البريستوريكا في صورتها المرجّوة ـ أو لعلّها صورتها المثالية ـ التي انهارت في الممارسة ، بفعل آليات متعددة ومعقدة ، ولكنها تظل صحيحة في تصوري ، باعتبارها اشارة أو منهجاً . بمعنى أن الاشتراكية عندي كان لايمكن فصلها عن الديمقراطية أو التفريق بينهما أو حتى تأجيل الديموقراطية عنها .

هذا ما كنت أفهمه وأعمل له عندما ذكرت الشق التروتسكي من الماركسية الذي كان هو محور فهمي للاشتراكية . هذا هو كان فهمي ، وفهم مجموعة قليلة من الزملاء للاشتراكية بوجهها الديموقراطي الانساني . لقد كانت علاقة تروتسكي بالسرياليين وبريتون ودعواه المستمرة ضد الستالينية وضد القمع الستاليني (وهو ما تحققت صحته بعد أربعين عاماً أو أكثر) هي التي أسهمت في ايماني بتلك الاشتراكية ذات الوجه الانساني حسب التعبير الذي ما زال وأعتقد أنه سيظل صحيحاً . المدهش أن ما كنت أؤمن به وكدت أيأس منه في القديم ما زال هو موضع الأمل ـ والعمل ـ مهما بدا من انكسار لهذه القيم ، ومهما راعنا الآن هذا الوضع العالمي المتردي بما فيه من نكسة الى الغيبيات ، وضروب التعصب والاستعلاء العنصري والحروب العرقية ، ومذابح وانتهاكات ما بعد فترة الاستقلال في أفريقيا .

إنني لا أعتقد أن عصر الاشتراكية قد انتهى .

بالتأكيد لا .

بل أتصوّر العكس تماماً . أتصوّر أننا في انتظار صحوة جديدة ، بل أن هناك بالفعل قوى نشطة وفعّالة تعمل على تحقيق تلك الصحوة ، على رغم كل شيء ، وعلى تحقيق حياة جديدة تبتعث الاشتراكية التي امتهنت تحت القمع الستاليني ، وتحت القمع الفوقي ، بشكل أعطبها حتى النخاع .

فإذا كان الإتحاد السوڤييتي وامبراطوريته وأيديولوجيته قد انهارت ـ وكان لا بدّ أن تنهار ـ فذلك لأنها كانت قد قامت كلها على أسس القمع التسلّطي المقنّع بشعارات رنّانة بل شديدة الرنين . إلاّ أن هناك ، الآن ، احتمالاً واسعاً وخصباً لقيام اشتراكية ذات وجه إنساني بالفعل وذات مضمون ديموقراطي ، لا ينفصل فيها العدل الاجتماعي عن الحريّة . هناك إمكانات لا تكاد تحدّها حدود ، هناك أخطار بالتأكيد . ولكن ما هي الحياة إن لم تكن مواجهة أخطار ؟

4

عن القصة القصيرة

حوار مع سامي خشبة

مَنْ مِن كتاب القصّة القصيرة الذين قرأت لهم قبل أن تكتب أنت نفسك هذا الفن الأدبي ؟

المأزق في هذا السؤال هو تلك «الجملة الظرفية » كما يقول النحاة . فمتى لم أكن أكتب ـ بمعنى ما ـ هذا «الفن الأدبي » ؟ والمخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال ـ تماماً كما فعلت الآن ـ متى لم أكن أكتب القصة القصيرة ؟ وبالتالي متى لم أكن أقرأها ؟ والردّ المتضمن هو : دائماً ، منذ أن تخلق عندي الوعي بنفسي ، وإلى غاية ما أذكر هذا الوعي . وهو ردّ سهل وصحيح ولكنه في ظنّي ليس ردّاً على الإطلاق ، وليس جاداً أيضاً . . من الحق أن معظم هذه القبيلة من الناس ـ قبيلة الروائيين ـ قد ارتبط وتزامن عندهم الوعي والإبداع ـ على نحو من الأنحاء في كل من الوعي والإبداع . ولكن هذا صحيح عند الناس جميعاً فيما أتصوّر ، وفي كل إنسان فنان كامن ، فنان بالقوة ، إن لم يكن بالفعل ـ وإلاّ انتفت مجرّد إمكانية قيام التواصل نفسها . من منا لم يسمع الحكايات والحواديت في فجر وعيه ، ولم يقصّها ؟ في هذا الفجر الذي يبدو الآن غائماً في مناطق ما وساطعاً بالغ الوهج في مناطق أخرى ، في هذا الإشراق الأول الذي أنتظر ابتعاثه عندي ، في كل مرة . أكتب أو أحلم بالكتابة . كانت القصة ، أو الحكاية ، خبرة مُعاشة يمتزج فيها التلقي والعطاء على نحو حميم ، وعلى هذا النحو كان الطفل الذي كنته ـ وهل يخجلني أن أقول : وكأنني ما زلته ؟ـ يعرف القصة ويحكيها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئاً خارجاً عنه .

---

* دار هذا الحوار بيني وبين الأستاذ سامي خشبة في عام ١٩٨٢ ، فلا بأس من أن أورده كاملاً وحرفياً .

ولكن المخرج الثاني والتناول الأكثر جدية هو تقييم القصة القصيرة ، في السؤال ، بأنها فن أدبي . وأيّاً كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا التقييم ـ وهي قضية صعبة جداً وأنا على يقين ، إنها في النهاية غير محلولة ـ فينبغي أن يفهم هذا السؤال على أنه ينصبّ على قصة لها تحديد ما في سياق فن أدبي متواضع عليه ، مما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأخيلة الطفولة التي ما زالت لها سطوتها ، عندي ، حتى في داخل القصة التي أكتبها الآن بكل ما أراه فيها ـ بعد أن تكتب بالضرورة ـ من رهافة المدخل ودقّة التناول .

فلتكن الإجابة إذن أن قراءة القصة وكتابتها عندي قد تزامنت وتضافرت . القصص الأولى جداً ـ عندما كنت في التاسعة أو العاشرة ـ التي جلست أكتبها في كرّاسة المدرسة وبين قراءاتي الطفلية لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات روكامبول والقصص التي كانت تنشرها مجلات قديمة كانت في بيتنا «الفجر الجديد» ، و« اللطائف المصورة» و «الهلال» و «المصوّر» و«الإثنين» و «٢٠ قصة» وهكذا ، وركام من روايات وقصص مترجمة ومصرية ـ وكان الكاتب أو المجلة في تلك الأيام لا أدري ، يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة : «قصة مصرية» كأنما تأكيداً لذاتية متميّزة أو يراد بها أن تكون متميّزة ـ تلك القصص كانت على سذاجتها إعادة لخلق هذه القصص والأحداث التي أقرأها . في وسط هذا الركام مَنْ يذكر الأسماء الأولى ؟ حشد من الأشباح لا أستطيع الآن أن أحدّد قسماتها ولا كيف كنت أستجيب لها . التعرّف والتمييز جاء بعد ذلك ، كانت القراءة عندي في هذه السنوات الباكرة ـ وما زالت ـ نهماً لا إشباع له ، وحاجة ملحة وأساسية .

وفي سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالإنجليزية أيضاً ، ماذا أقول ؟ قرأتهم جميعاً (كما يقول إليوت؟) عرفتهم جميعاً وكأنني لم أقرأ أحداً منهم ، ولا عرفته ، في آن . أخشى أن تكون إجابتي غير محددة ، ولكن ماذا أفعل ؟ هل أكرّ على السبحة عقداً لا ينتهي من الأسماء ؟

المحور في إجابتي إذن هو التزامن ، كأنما ليس هناك «قبلية» أو « بعدية » . عندما تكون القصة هي نفسها الحياة ـ أو أكثر ما فيها حميمية وجوهرية ، فكيف يمكن التحديد ؟

ما الذي لفتك إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ؟ وكيف بدأت تجاربك الأولى في كتابتها ؟

في إجابتي عن السؤال الأول ما يشير إلى إجابة ما . لم تكن القصة شيئاً خارجياً عني يلفت اهتمامي بها شيء ما ، ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة ، إلاّ أنها حياتك نفسها ؟ ليس في هذا أدنى قدر من «الشاعرية» أو «الخطابة» . هو تقرير جاف وصارم لواقعة

جافة وصارمة . ومعنى ذلك ضرورة العودة إلى تحليل نفسي - ذاتي ، واجتماعي - اقتصادي ، وثقافي - حضاري ، لهذه الحياة المفردة بالذات ، في خضم حيوات لا نهاية لها . أليس هذا - بالضبط - هو ما أحاوله عندما أكتب «القصة» ، لا عندما أكتب «عن القصة» ؟ هل هي حساسية خاصة فطر عليها المرء ؟ هل هو شوق أولي لتشكيل الوجود من جديد ؟ هل هي إحباطات الطفولة وتوقها إلى تحقيق المستحيلات - وكأنها لا تعرف المستحيلات ؟ هل هي نوازع عارمة نحو إشباع لا يتحقق أبداً ؟

كيف يمكنني أن أفرّق بين الأسباب والغايات ؟ وهل هناك حقاً تفريق بينها ؟ هل هي ضغوط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطني في الثلاثينيات وباكر الأربعينيات ، هل هي تراثي وثقافتي القبطية وأبعادها الدينية - الميتافيزيقية بالضرورة ؟ وقد عشتها بحرارة خاصة في بيئة خاصة ؟ أدفعني ذلك كله - وغيره بالتأكيد - إلى هذا المخرج الذي كاد أن يكون لا إرادياً بين الواقع وما هو غير الواقع - وأوقن الآن أنه من صميمه وأن «العالم - الحياة» الذي يتخلّق من جديد في «القصة» هو «العالم - الحياة» الحق والواحد . لعل في ذلك ما دفعني إلى القصة ، لا أدري ، ولكني لا يمكن - بكل ما أملك من مقدرة على التذكّر - أن أذكر ماذا «لفتني» إليها .

أما تجاربي الأولى الطفلية فقد كانت إعادة كتابة ما قرأته وإعادة تخليقه وتشكيله ، «قصتي» الأولى - أين هي ؟ هل ضاعت ؟ - كانت عن محارب حبشي سقط أسيراً في أيدي الطلاينة على جبال الحبشة ، ووحشته واستشهاده ، كنا في أيام حرب الحبشة .

وقصصي التالية كانت شيئاً بين الشعر والتأمل والتهويمات الرومانسية ، عن رعاة وجَوّابين على سفوح الأوليمب وفي وادي النيل وسقوطهم بين آلهة الحب والقدر من ناحية ، وبين أشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل أوزيريس » ، و«الموت » و«الملاك» و «الشيطان» ، وهكذا .

وجاءت بعدها «قصص» عن فنانين تحترق بهم معابد أوثانهم ، وفلاحين يعزفون الناي على شط النيل ويغوصون مع الجنية في عالم سفلي مضيء .

وكنت أكتب ، مع هذه «القصص» منذ كنت في التاسعة أو العاشرة حتى السادسة عشرة شعراً يتنقل من جمل طفلية حماسية وعاطفية إلى أوزان مقفاة شديدة التقعّر والتفاصح إلى شعر مرسل على طريقة مدرسة أبوللو ثم إلى شعر فيه كل الحرية من كل القيود هو الذي أسلمني إلى صياغة «القصص» و «المسرحيات» التي لا تلتزم بمواصفات ولا تقلد أحداً أو شيئاً ، تهويمات من الأحداث واندفاعات التأملات والأسئلة والأشواق والانفعالات التي لا يعرفها إلاّ الصبا الباكر المشتعل بحريقه الداخلي الخاص .

وكأنما بين ليلة وضحاها ـ بعد ذلك ـ كتبت أولى قصص «حيطان عالية» ، وكأن هذه القصص كانت قد نضجت ـ بالقوة ـ على تلك النيران الأولى المتطاولة المدى من الصياغات والقراءات ومعاناة بدء تشكّل الوعي الحق بالقضايا الأساسية التي ما زالت تشغلني حتى الآن .

هل قرأت شيئاً عن أصول هذا الفن القصصي أو عن طرائق كتابته ؟

نعم ، بالطبع ، كثيراً .

هذا كل ما يتطلّب ظاهر السؤال الإجابة عنه . وبالطبع للسؤال مقاصده وبواطنه ، فالسؤال لم يقل : وماذا قرأت بالتحديد ؟ وإجابتي عن هذا السؤال الباطن هي : الكتب الأساسية ، المتون ، التي كانت تدرس في كلية آداب الإسكندرية في الأربعينات الأولى ، كنت أدرس الحقوق وأقرأ مقرّرات ومراجع الآداب مع أصدقائي فيها . ما هي بالتحديد ؟ هل يطلب مني أن أذكرها الآن بعد أن قرأت في النقد ما لا أعرف الآن أن أحصيه ؟ في تلك الأيام كانت مكتبة الدكتور زكي أبو شادي مفتوحة لنا ، وكانت مكتبة بلدية الإسكندرية عامرة ، وكان نهمي لها كلها لا ينتهي . لم أكن أسعى إلى قراءة تعلّمني ، أو أستفيد منها ، كيف أكتب . وفي الوقت الذي كنت أريد أن أعرف فيه ـ أعرف كل شيء لو أمكن فتلك أيام الشباب وطموحاته الغريبة ، أظنها لم تنطفئ ، تماماً ، حتى الآن ـ كنت أيضاً مؤمناً إيمان الشباب بأنه ما من ناقد أو دارس بقادر على أن يريني كيف أكتب (أليس هذا هو الجانب الباطني الثاني من السؤال؟) . وأنا الآن ، في كهولة ما زال فيها شباب محترق ـ ما زلت لا أرى نفسي ناقداً أو دارساً ، وما عنيت قط بأن أصنّف أو أدرس قراءاتي في النقد . أقرأها وكأنني أنساها على الفور . وأظنني أكتب كأنني لم أقرأها قط . وهو غير صحيح ، بالطبع ، فلي اختيارات في طرائق الكتابة ، لم تأت بمحض الفطرة وحدها على الأقل ، ولكن هذا سؤال آخر تماماً .

ما الذي يجعلك تختار إطار القصة القصيرة للكتابة دون غيره من أطر التعبير الأدبي ؟ هل يتعلّق الأمر بحالتك النفسية أم بطبيعة الموضوع الذي تعالجه ؟ أم أن إمكانية النشر هي التي توجهك إلى هذا الاختيار ؟

هل أقول : بل هي التي اختارتني ولم أخترها ؟ في هذا شيء من الصحة ، وكثير من الزيغ عن الإجابة ، طبعاً . قلت أنني كتبت قصصي الطفلية الأولى بدوافع ألحت إليها ، أشواق ونزوعات وضغوط ، في سياق نفسي ، واجتماعي ، وميتافيزيقي بدأ يتشكّل مبكّراً جداً ولا يني ينمو ويهضب ويتكثّف ، نحو إعادة تشكيل «العالم ـ الحياة » ، نحو خلق أولي

وقديم ، نحو تواصل أو سعي لاعج ، نحو صياغة «قانون للإيمان» ، ولكني بهذا أستبق الإجابة عن السؤال التالي . ولكن إمكانية النشر ، بالقطع ، لم تكن لا سبباً ولا مقصداً . لم أنشر شيئاً حتى عام ١٩٥٨ عندما طبعت «حيطان عالية» ، هكذا ، مجموعة في كتاب ، على حسابي . وحتى الآن لا أعرف طريقاً ممهداً أو غير ممهّد للنشر وأصبحت الآن ، بحكم الواقع ، لا أهتم كثيراً . ولكن هذه أيضاً مسألة أخرى .

ما الذي تهدف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارئ ؟ وهل تتمثّل قارئك وأنت تكتب ومَن قارئك ؟

ما أصعب هذا السؤال . ودائماً يسأل ، ودائماً كأنما أجيبه للمرة الأولى . أريد أن أصل للقارئ ، ببساطة . أريد أن أقيم جسراً بين الجزر المنفصلة في خضم الوحشة والعنف والإختناق ، أن أخطو مع القارئ ولو مقدار خطوة واحدة في ساحة الحقيقة ، حقيقتي التي هي أيضاً حقيقته ، أن ترتفع معرفتي ومعرفته بهذا « العالم ـ الحياة » ولو مقدار قامة واحدة ، أن نتحمّل ، أنا وهو ، نحن معاً ، جمال هذا الوجود الذي لا يطاق وأهواله الفادحة ، أن نحلم معاً حلم العدالة والكبرياء ونعرف مشقة الحلم ، وعناء العمل الذي يكاد يكون في قلب اليأس وإن لم يقع فيه ، من أجل الحلم ، وأن تسمع أنا وهذا القارئ الذي لا أعرفه ـ وأعرفه بحميميّة معرفتي لنفسي في آن ـ عن ذات أنفسنا ، معاً : أن ندرك معاً هذا اللامعنى والخراب والشر الذي يحيط بنا ، وعندما ندركه ، عن طريق هذا الفن ، ففي الإدراك ، وحده ، نفي له جميعاً ، وإقرارٌ به لا ينفي هذا النفي نفسه . وأن أوصل إليه ـ أن أصل معه على الأصح ـ إلى قيمة الحب ، والجسد ومباهجه وعذاباته ، وإلى رقة العالم ووحشيته ، وإلى حافة الموت وتجاوزه ، وإلى سؤال الله ، وفي السؤال ، وحده ، إجابة ما . يعني أهدفُ إلى معرفة قيمة ما ـ أو قيم ما ـ وإلى جمالها الخاص ـ والمعرفة هنا خلق وتعرُّفٌ في وقت معاً .

لا أتمثّل قارئي وأنا أكتب ، لأنه ، في تصوري ، ليس مغايراً لي . أتمثّله أو لا أتمثّله ، ليس خارجياً ، هو في وقت معاً أنا . وقارئي أيضاً كمٌّ مجهول عندي ، ليس هو الصفوة ، وليس هو الشعب ، ولا الجمهور ، هذه في ظني تصوّرات سوسيولوجية بحتة . قارئي احتمال قائم ، هنا والآن ، وفي غير مكان أو زمان ـ لأنني أظن نفسي أيضاً احتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا ـ وهو أيضاً صلة حميمة . أما بالمعايير السوسيولوجية ـ ولها ضرورتها وشرعيتها . في الثقافة المصرية العربية الراهنة التي نعرف صفاتها ، تفشي الأمية ، مجرّد أميّة الألف باء ، تفشّياً مروعاً ، ومفازع الغيبيات ، وسطوة أدوات الإعلام بقيمها المدمّرة أو بتدميرها للقيم ـ كيفما شئت ـ فأنا أسأل نفسي : من هو قارئي ؟ ولا أعرف . وحتى في أمثل الظروف

الثقافية والحضارية ـ وهنا مفارقة في مستويات الإجابة ـ أليس سعيداً ذلك الكاتب الذي يجد قارئاً واحداً ؟ القارئ الواحد ، ببساطة ، قوة يمكن أن تتضاعف إلى ما لا نهاية ، يعني هو احتمال لا نهاية لحدوده ، ليس له حدود يمكن حسابها .

ما مدى الزمن الذي تستغرقه كتابتك لإحدى القصص القصيرة ؟ وهل تواجه أحياناً بعض الصعوبات في أثناء الكتابة ؟ مثل ماذا ؟

الزمن الفعلي لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل ، متصلة في الغالب اتصالاً لا ينقطع ، وبحدة ، وتحت ضغط ، وفي حال من التوهج ، تجعل الزمن نفسه غير محسوب .

لا صعوبات ولا شبهة صعوبات في أثناء الكتابة ، إذن ، الصعوبة التي لا تكاد تحتمل ، والمحنة الفادحة ، هي في كتابة أول كلمة من أول جملة ، بعدئذ سورة الكتابة هي نفسها سورة تحقق مشبوب متدفّق حتمي ، ما أشبهه بفعل العبادة ، أو العشق . لهذا فلست كاتباً محترفاً ، ولا كاتباً كثير الإنتاج ، بأي مقياس . بل مقلّ إلى حد الإخلال . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أي عملية التخلّق والإحتشاد والاستعداد والتشكّل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالاً . بعض قصصي القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلّق ، ولم أنقطع عن كتابتها ، دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبتها في ساعات ، في غضون ليلة واحدة .

هل استطعت ـ من خلال ممارستك لكتابة القصة القصيرة ـ أن تستخلص لنفسك بعض العناصر الحرفية التي تسعفك عند الكتابة ؟ مثل ماذا ؟

ليست الحرفة عندي ـ وهي قطعاً في تصوّري موجودة وشديدة الإحكام ـ منفصلة بأي معنى عن الجوهر . التشكيل يأتي واحداً غير منفصم ، أقانيم الكتابة كلها جوهر واحد ، إن صح هذا التعبير . ليست هذه قضية الشكل والمضمون التي ماتت وشبعت موتاً نقدياً ، ولكن الاختيارات الحرفية ـ أيضاً إن صح التعبير ـ سابقة على فعل الكتابة ، ومرتبطة بل مندغمة بالرؤية القصصية نفسها . مثلاً ، ليس تكنيك الحوار أو المفاجأة الداخلية (الداخلية في قلب الأشياء ومعها أيضاً) ولا انتفاء التسلسل الزمني الخارجي التقليدي ، ولا اندماج الأماكن ، ولا الصيغ الأسلوبية ـ الكتابة للتزامن ، والتنافي (تكرُّر لا النافية بإيقاعات متراوحة وملحة ، مثلاً) ولا توحد العضوي باللاعضوي ، ولا استنطاق الحلم بكل صياغاته في قلب الجامد والخارجي والواقعي ، ليست هذه كلها طرائق حرفية ـ فقط ـ بل هي أيضاً ، وبشكل لا سبيل إلى مفاصلته ، رؤية وحساسية وإدراك ، على هذه المستويات الثلاثة ، ومن ثم فهي ليست ـ كما هو واضح ـ عناصر مسعفة بل مقوّمات لا وجود لفعل الكتابة إلاّ بها .

هل تهتم في كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟

لا يأتي الاهتمام بالمغزى الاجتماعي في سياق كتابة القصة ، بل هو سابق ومعاصر وقائم ، في الخلفية أو في الأرضية الأساسية من اهتماماتي ، كائناً اجتماعياً بالضرورة وكاتباً بالضرورة أيضاً . على اختلاف مدلول الضرورة في الحالتين . لست أقصد قصداً إلى المغزى الاجتماعي ، إذا كان هذا ما يعنيه السؤال ، ولا إلى المغزى الأخلاقي ، ولا إلى الدعوة - بالمعنى المصطلح عليه ، ولا حتى إلى مغزى فلسفي أو ميتافيزيقي . لا يمكن للقصة إلاّ أن يكون فيها شيء من هذا كله أو بعضه ، ولكن ذلك لن يأتي عن اهتمام إرادي مقصود ، بل لا بدّ أن يجيء عن رؤية الكاتب واهتماماته وتصوّره لنفسه ولمجتمعه وللحياة ، كما هو بدهي . لي هموم بإزاء الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ، ويا لها من هموم ! - بالطبع - إذا كان هذا معنى السؤال ، ودخول هذه الهموم في سياق وتشكيل العالم الذي تكوّنه القصة حتميٌ فيما أتصوّر ، ولكنه دخول متضافر أيضاً مع هموم أخرى ضرورية أيضاً عندي ، ضرورة أساسية ، وما من فصل يمكن أن أتصوّره بين داخل الإنسان وخارجه ، بين ما يجيش به حلمه وشوقه وجسده المتعيّن الآني العضوي الحار وما يعتمل حوله - وفي داخله بالضرورة أيضاً - من تركيبات اجتماعية وبين هذه كلها وأسئلة وجوده ، نفسها ، موته وقدره وهذا الكون الشاسع ولنجومه الفادحة الثقل والسماء الناطقة بصمت رهيب . أهذا يضير بالمغزى الاجتماعي ؟ بل هو يؤكده ، ولا وجود حقاً للمغزى الاجتماعي - أياً كان فهمنا له - إلاّ به .

كيف يكون مدخلك إلى القصة القصيرة ؟ وهل يتجه اهتمامك إلى الحدث أم إلى الشخصية ؟

لست أظن مدخلي إلى القصة القصيرة حدثاً ولا شخصية ، على الأقل بالمعنى القريب المألوف للحدث أو الشخصية . بداءة تتخلّق القصة عندي - على الأغلب ، أو على الأرجح - من صورة ، صورة تتشكّل في الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات ، بمادة اللغة وقوامها . وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجي - هو نفسه ساحة النفس المسفوحة - أو لفعل - يدور بلا انفصام عن هذا المشهد الذي يضم الخارج والداخل ، والواقع واللاواقع ، أو للتكون الأولي - المتحقق فعلاً منذ أول لمسة - لشخصية ، أو حتى صورة لحوار - إذا أمكن أن أقول - ، - وقد حدث ذلك لي في قصة « الجامع القديم » مثلاً - سواء كان ذلك أو غيره فهي أساساً صورة تتخذ لنفسها على الفور جسداً من اللغة - وأظن أن لي لغتي - فهي تتخلّق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها أو رقتها وهكذا - وهي في الآن نفسه تأتي

حسيّة ومدركة ، أي أنها تأتي حسيّة ومتجسّدة ولها طعمها ورائحتها وملمسها ومرئية شديدة الحضور البصري أساساً ، ويتداعى معها وفيها فكرها ، ولها عقلانيتها الخاصة بمعنى ما ، أي أنها تندرج في مفهوم ، في تصوّر ، في رؤية فكرية . ثم يأتي بعد ذلك ـ بعد هذا المدخل ـ تطوّر القصة في حبكة ما ، ليس ضرورياً أن تكون محبوكة بالمعنى التقليدي ، بل لعله ضروري ألاّ تكون كذلك . أما الحدث فربما كان في الجملة ، أي في اللغة نفسها ـ هذا عندي حدث ـ أو في تلك الصور من الأشياء والأحلام ، هي الأحداث عندي . أما الشخصية عندي فهي واحدة ، أو متقاربة جداً ، لست أظن أنني أحكي حكايات ، ولست رساماً للشخصيات «بورتيريست» ، سأترك ذلك كله ، بسعادة ، لصنّاع أدب الاستهلاك وحكايات الأفلام الشائعة ورسامي الكاريكاتير ، هذه كلها اقتطاعات ، واصطناعات ، دراسات وتسليات ، لها ضرورتها ، ربما ، في سياق أراه مختلفاً كل الاختلاف عن سياق الفن ، والمعرفة الخاصة الشاملة ، التي لا سبيل إليها إلاّ الفن .

ولكن ذلك ليس معناه ، بالبداهة ، أن توشية الفن القصصي ـ بالحوار والحدث والشخصيّة ـ ومكر العمل القصصي نفسه ، أشياء لا أهمية لها . بل ربما كانت أهميتها أساسية ، وإنما هي تأتي عندي في مقام تال ، وبترتيب زمني لاحق في عملية التخلّق الفني ، إن صح القول ، على ما قد يكون في هذا الترتيب من فروق هي غاية في الضآلة والزهادة ، عند فعل الكتابة نفسه . زمن التخلّق قد يستغرق سنوات ، أما فعل الكتابة فلا زمن فيه .

هل تعيّن الزمان والمكان للحدث (أو الأحداث) التي تتضمنها القصة القصيرة أم تتركهما بلا تعيين ؟

هذا السؤال ، على الأغلب ، إنما يتجه إلى قصص مكتوبة على محور نمط معيّن ، وهو نمط واحد ، في نهاية التحليل ، إن سلباً وإن إيجاباً : محور القصة التقليدية ، بوجهها المعروف في قصة القرن التاسع عشر أو وجهها المقلوب في تمرّد ساذج إلى حدّ ما ، ومرتبط بالوجه التقليدي ارتباطاً تقليدياً لا يخرج في النهاية عنه بل هو ظلّه الشاحب . وإذا افترضت ـ وأظن أن هذا هو واقع الحال ـ أن ما أكتبه لا يدور حول هذا المحور ، لا إيجاباً ولا سلباً ، فلست أدري كيف أجيب السؤال . زمان القصة عندي ـ كزمان الخبرة الإنسانية الحميمة نفسها فيما أظن ـ ليس متعيّناً بالضرورة ، على النحو التقليدي ، ولكنه ليس منتفياً ، أو على الأصح ليس منفياً . أظنه زماناً مركباً ، هو الآن في لحظة الكتابة ، محددة ومعروفة ، وهو ، الآن في لحظة القراءة نفسها ـ ويا للطموح ! ـ وهو أيضاً زمان حي حدث فيما اصطلح عليه بالماضي ولكنه لم ينقض ، والماضي محدّد أيضاً ومتعيّن ومعروف من السياق ، ولكنه يتجاوز

هذا السياق ، يضمه ويحيط به ويغرقه ويأتي به إلى المضارع وإلى المستقبل في وقت معاً .
وليس هذا الماضي واحداً - في تعينه وتحدده - بل متعدد ، ولكلٍ تعينه وتحدده وتجاوزه أيضاً .
لا سبيل إلى توضيح ذلك إلاّ من خلال القصص نفسها ، لاّ عن طريق هذه التجريدات
شديدة الجفاف والصرامة .

أما المكان فهو عندي له حضوره وله سطوته كذلك . المكان عندي - إن صح القول - هو
حدث ، بحقه الخاص ، فما من سبيل إلى تركه غير متعيّن ، وهو في تحدده المجسّم لا بدّ أن
يكون متعيّناً بمعنى ما ، ولكنه قد لا يكون مسمًّى ، وقد يُسمًّى بالتحديد . قد يكون المكان
غيط العنب في إسكندرية أو الأنفوشي ، ويُسمًّى ، أو قرية أمي «الطرانة» في البحيرة أو بلدة
أبي «أخميم» في الصعيد أو قد يكون شارعاً أو حارة في راغب باشا أو محرّم بك ، وقد
يسمّى أو لا يُسمّى ، ما أهمية التسمية ؟

ومرة أخرى - وهو ما حدث في قصصي الأخيرة على الأخص في «اختناقات العشق
والصباح » ، كما كان قد حدث في روايتي ، «رامة والتنين» لا يصبح المكان واحداً ولا
منفصلاً في الموقع أو في الزمان ، أي أنه يصبح متراكباً ومتزامناً ، يصبح مركباً من أماكن عدة
وفي أزمنة عدة ، ولكنه مع ذلك محدّد وعضوي ، بمعنى أن له جسداً وله دور فاعل ، هو أيضاً
حدث . لذلك فالأحداث بالمعنى التقليدي ، ليست مهمة عندي ، وإن كانت أيضاً ليست
قليلة الأهمية .

**هل ترى فيما أنجزت حتى الآن من قصص قصيرة أنه يمثّل مراحل تطوّر متعاقبة ؟
فإن كان فكيف ترى نتيجة هذا التطوّر ؟**

ليست مراحل تطور متعاقبة بقدر ما هي عملية تطوّر واحدة ، نمو وتكثّف وغوص في
أغوار عملية واحدة ليست متغايرة ولا منبتّة ، تدفق تيار واحد قد يكتسب في أثناء تدفقه
قواماً أكثف ، أو تصفو مياهه ، ولكنه لا ينحرف إلى مسار مختلف اختلافاً بيّناً ، قد ترفده
روافد جديدة - ما دمنا قد مضينا في هذه الاستعارة فلنتابعها حتى النهاية - وقد تعلو دمدمته
أو تخفت ، أو يتفتح عن دوامات أو ينساب في رقرقة جديدة ، ولكنه واحد ، في الأساس .
وأظننا نعرف المأثور : أن كل كاتب إنما يقضي حياته كلها يكتب قصة واحدة . وأنا أضغط هنا
على كلمة «كاتب» . ولا يعنيني كثيراً «إنتاج» الصنّاع المحترفين .

في هذه العملية المتدفقة من «التطور» منذ «حيطان عالية» عبر «ساعات الكبرياء» إلى
«اختناقات العشق والصباح» أستطيع أن أتصوّر أن ما انتهيت إليه هو فيما آمل - نوع من

التوحيد الحميم والإندماج ، في التشكيل أو الرؤية معاً ، بين مستويات من العمل كانت إلى حد ما متجاورة وليست متداغمة في قصصي الأولى ، حيث كان ثم شق رفيع بين مستوى قد أسميه الحلم أو الداخل الحميم أو الرمز أو ما شئت أن تسميه ، ومستوى آخر هو الواقع أو الخارج أو الحبكة المحكية ـ وإن كانت منذ البداية متصوّرة دائماً من موقع داخلي وحميم ـ أظن هذا الشق قد التحم الآن ، وانصهرت المستويات جميعاً ـ بدرجات متفاوتة بالضرورة ، من التحقّق ، فالمهم هنا هو التحقق لا درجته ، وقد يصدق ذلك أساساً على مدى الإنصهار بين مستويات المعرفة والرؤية والتشكيل ، وليس فقط على صعيد الفرق بين «الواقع» و «اللاواقع» كما قلت ، بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتقطير بين أنسقة الخبرة الفنية في تناولها للذات والموضوع ، للفرد والمجتمع ، للإنسان والكون ، للحس والعقل وهكذا .

على أن المغامرة الفنيّة هنا هي دائماً ـ وبالتعريف ـ وثبة في الظلام ، في كل مرة . والمرء دائماً عندما يكتب إنما يقامر بالهلاك أو بنشوة تَحقُّقٍ لا مثيل لها ، في كل مرة صراع على سلّم يعقوب .

إذا كنت قد انصرفت عن كتابة القصة القصيرة إلى غيرها من الفنون الأدبية فمتى حدث هذا ؟ ولماذا ؟ ـ كيف ترى مستقبل هذا النوع الأدبي ؟

لا ، لم أنصرف عنها . كيف يمكن أن أنصرف ، وقد عرفت الآن عني ما عرفت ؟ انقطعت فترات طويلة عن فعل الكتابة بمعنى أن أخطّ على الورق ، فعليّاً ، قصة . ولكني لم أكف حتى في أحلك فترات التردد والحيرة والمحنة عن أن «أحيا» القصة القصيرة ، فأنا أحياها قبل أن أكتبها ، وأحياها عندما أكتبها بدرجة من توهج الحياة متوقدة ونادرة ، ومن ثم ، كما قلت ، فإن قصصي قليلة ، الحياة دائماً ضنينة بلحظات التوهّج المتوقدة .

ولكني كتبت أيضاً رواية ـ واحدة ، استغرقت ثماني سنوات . (ثم تعاقبت رواياتي بعد ذلك) ـ والسؤال هو : لماذا الرواية ؟ لأن طبيعة الخبرة كانت تقتضي هذا . ولكن هذه إجابة سهلة وبالتالي غير صحيحة كل الصحة على الأقل . حتى مجموعات ـ أو أفلاك ـ أو أنساق قصصي القصيرة إنما كانت ـ على الأصح ـ نصوصاً مترابطة وبينها علاقات عضوية وثيقة ، يمكن ، إذا شئت أن تجد بينها توحداً وتساوقاً ، أصداء بل مقوّمات متشابكة جيئة وذهاباً ، علواً وخفوتاً ، وهكذا . وحتى روايتي هي نصّ ، لك ، إذا شئت ، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط ، بل حتى على مستوى «الفقرات» و«مجموعات» النصوص والجُمَل الداخلية أيضاً ، وإن كانت في الوقت نفسه مترابطة ترابطاً

حميماً وأساسياً . وهذا كله ، فيما أرجو ، ليس ، بأي درجة من الدرجات ، حيلة فنية ولا طرائق تكنيكية ، بل هو نابع من رؤية ما ، وتصوّر ما ، وخبرة ما ، وحساسية ما ، واحدة وتزداد مع الممارسة والمعاناة وضوحاً وتعقيداً ، كثافة وصفاء ، في وقت معاً .

5

عن ألبير قصيري

حوار مع منتصر القفاش

«اكتشفته عام ١٩٤٠ من خلال قراءة أعداد من مجلة «التطور» التي ترجمت له فيها قِصصٌ من كتابه الأول «الرجال المنسيون» ، وكما أذكر كان المترجم محمد الحديدي الذي ـ إن لم تخني الذاكرة ـ أصبح رئيس هيئة الإذاعة فيما بعد ، وكانت ترجمة جيدة وأمينة بقدر الإمكان ، بسبب بعض الكلمات البذيئة أو الإباحية ، وبعد ذلك بحثت عن كتابه «منزل الموت الأكيد» وجلست أنا وشفيق مقار الكاتب المقيم الآن في لندن نترجم هذا الكتاب ونحن لم نكد نشارف السادسة عشرة من العمر ، ولم نكن نتمكّن من الفرنسية وتعلّمناها خلال محاولة الترجمة المستميتة النابعة من هذا السحر الذي أوقعه علينا الرجل .

«بعد نصف قرن تقريباً قابلته عن طريق الصديق المترجم فيليب كاردينال حيث لقيناه إلى فنجان قهوة في مقهى بشارع سان جيرمان دي بريه لا يغيّره بعد وصوله إلى باريس عام ١٩٤٥ ، وأقام في غرفة بفندق من فنادق الحيّ اللاتيني ، قال لي كاردينال «إنه لم يغيّرها منذ أن أتى ، وليس فيها كتاب واحد ، فكأنه يقرأ ولا يحتفظ بكتبه » ، وذهبنا إلى مطعم في داخل الحيّ اللاتيني «فلور» لم يغيّرة أيضاً منذ جاء ، فكانت حياته تدور كلها داخل مثلث رؤوسه الثلاثة المقهى والفندق والمطعم ، ولا يخرج عنها تقريباً . قال لي إنه من دمياط أصلاً وأنه أوشك أن ينسى التحدّث بالعربية منذ موت والدته التي كانت تقيم معه في باريس ولم تتعلّم حرفاً من اللغة الفرنسية ، ولم تكن تعرف القراءة والكتابة باللغة العربية . لاحظت أنه يتردد أحياناً في العثور على الكلمة باللغة العربية ، وفضلنا مواصلة الحوار بالفرنسية .

«كان قائم العود ، مشدود الظهر ، في وجهه آثار الوسامة ، وسامة الدون جوان القديم .

لم تكن تمرّ امرأة إلاّ وتابعها بالنظر المدقق وعلّق على جمال ساقيها مثلاً ، حدثته عن ترجمتي في السادسة عشرة من العمر لكتابه «منزل الموت الأكيد» مع شفيق مقار الذي نسي تماماً أنني ترجمته معه ، على الأقل عندما لقيته في نيويورك العام الماضي ، فأبدى قصيري اهتماماً غير عادي ، لأن العادة عنده أنه لا يبالي بكتبه ولا بالكتب عامة أو هكذا يزعم ، فقلت إنني سأحاول العثور على الترجمة المفقودة ، أما مقار فقد زعم أنه سلّم ترجمته «هو» لدار النديم في الخمسينات التي كان يرأسها أو يديرها لطف الله سليمان الذي بدوره أرسلها إلى ألبير قصيري ، وألبير لا يذكر شيئاً عن هذه الحكاية كلها ، ترجمة الصبا هذه إذن مفقودة حتى الآن وقصيري متحفّظ جداً في إبداء مشاعره واهتماماته إلاّ فيما يتعلّق بالنساء ولكنه كان شديد الإهتمام بمشروع فيلمه الذي كانت ستخرجه أسماء البكري المخرجة المصرية والتي كانت تعمل مساعدة ليوسف شاهين وهو فيلمها الروائي الأول .

«أما الذي سحرني في كتابات قصيري ، فنوع من الواقعية التي تشارف على الفانتازيا والسيريالية والفكاهة السوداء وصراحة الرجل في كشف ما يمكن أن أسميه بخبايا القاهرة الشعبية ورسم شخصيات نادرة من قاع المجتمع لعلها لم ترسم حتى الآن بهذا القدر من التعاطف والفهم ، وفي الوقت نفسه الدعابة المريرة والسخرية التي تكاد تشبه التشويه في الفن الحديث بحيث تشوّه ملامح الشخصيّة لكي تستخلص جوهرها ، وترجمته بالفرنسية للغة الشعبية بما تحمل من شتائم أو بذاءات كما هي دون تعديل ، وهذا اقتحام حدث في الأربعينات وأظنّ أنه لم يحدث حتى الآن في اللغة العربية .

«وكذلك ربما ينحو أحياناً إلى نوع من الغرائبية وعلى الأخصّ في تسمية أبطاله الذين يعطيهم أحياناً أسماء يصعب تصديقها أو لم نسمع عنها قط ، فكأنها منحوتة من مزيج العامية المصرية والفرنسية ، ولا شكّ أنه أحياناً يطلق العنان لتقريرات مباشرة عن انسحاق الناس ووطأة الفقر والجوع والعوز الروحي والمادي معاً عليهم ، مما قد ينبو بالعمل الروائي إلى شيء من المباشرة . ولكن إذا كان لنا أن نستخلص موقفاً فكرياً مضمراً من هذه الكتابة فعلّه أقرب من مزاج من اليسارية التي تقارب الفوضوية أو العدمية أحياناً .

«وما من شك عندي في أنه كان من الروّاد المغامرين الأوائل للعبثيّة بمعناها الفلسفي مترجمة في مشاهد أو مواقف روائية خالصة ، ولم أقرأ حتى الآن ما يقارب حسّه المأسوي الكوميدي في وقت واحد بمشهد حضيض المدينة القاهري . لا أنسى تصويره لفاجعة الإملاق ومعاناة المعدمين وشطحات المدمنين والبغايا اللائي لا يضفي عليهن أدنى مسحة من هالة التمجيد أو التقديس الذي كان معتاداً في الأربعينات ، إذ كانت البغي تصوّر غالباً باعتبارها ضحية بريئة ومثيرة للعطف والرثاء . وكان في العلاقة بها نوع من انتهاك المحارم وتدنيس

المقدّسات . عند قصيري هي ضحية بالفعل ، لكن من غير أدنى طرطشة عاطفية ولا أدنى تهويل قدسي معكوس ، بل هي كائن خشن وإنساني جداً بفظاظته وصغاره وحنانه أيضاً - تظلّ الفاجعة في هذا السياق عنده مضحكة قليلاً ولذلك فهي مؤسية أكثر وتظلّ عبثية قليلاً ولكنها تنطوي على بشارة بمستقبلٍ مشرق وعلى الأخص في أعماله الأولى ، وإن كان ذلك شحب في أعماله التي كتبها بعيداً عن الوطن ، كما شحبت معه قوة تصويره للمشاهد القاهرية وللشخصيات المصرية المتميّزة التي بدت في نهاية أعماله أقرب إلى التجريدات المعقلنة والتأملات والذكريات الباهتة قليلاً . لا شك أن تلك ضريبة الغربة المزدوجة ، الغربة في اللغة والغربة عن أرض الوطن » .

6

عن اللغة .. مرة أخرى

حوار مع الذات

منذ سنوات بعيدة ، وفي مدينتي الأولى التي ما زلت أحمل لها في حبّة القلب ذكريات المحبّة والضوء الساطع ، كنت أجلس في مقاهي «رأس التين» و «الأنفوشي» و«المكس» أستمع إلى الصيادين وأبناء البلد والزمارين ، بملابسهم الإسكندرانية المميّزة : الصديري الأسود بأزراره الصغيرة الكثيرة ، و «السروال» الاسكندراني الواسع ، وبقسماتهم الطيّبة الخشنة التي لوّحتها شمس البحر وهواؤه الملح ، وأكسبتها مجالدة الموج في طلب الرزق قوة وصلابة ورحمة ، بأعينهم الزرقاء أو العسلية أو الرمادية الصافية التي عرفت مواجهة القدر والوحدة أمام عصف البحر ، وعرفت قيمة الزمالة في النضال من أجل القوت .

ومن خلال هذه الجلسات الممتعة استمعت إلى أبناء بلدتي في أغانيهم الشعبية الأصيلة وجمعتها ـ كما سمعتها منهم ـ واحتفظت بها كنزاً صغيراً وثميناً أعود إليه بين الحين والحين لأرتوي من نبع الأصالة في شعبنا العريق .

أحسست في هذه الأشعار تعبيراً عفوياً عميق الصدق أمام الموضوعات أو « التيمات» الأساسية في الحياة ، إن البحر هنا يلعب دور القدر ولكن الإنسان يقف أمامه وفي غماره ، قيمة لا يمكن أن تنكسر حتى لو طوته الأمواج القاسية . والحب له عصارته ونكهته الخاصة ، والتقاليد العائلية لها رسوخها ، ويمكن للإنسان أيضاً أن يرفع راية التمرّد بإزائها باسم الحب ، لكنه تمرّد يثري التقاليد القديمة وينميها ويطوّرها ، ولا يلغيها .

في هذه الأشعار أيضاً حسّ أصيل بروح الدعابة والفكاهة : إحدى سمات الشعب المعاصرة .

كلها كشوف قام بها الفنان الشعبي المجهول الإسم ، أو قام بها ، على الأصح ، الشعبُ ـ الفنان .

من هذا المنطلق الحميم أجد أن العلاقة بيني وبين العامية المصرية ، بلهجاتها المختلفة ، وثيقة وحارّة ، هي لغة الجسد ولغة الأم وليست فقط «اللغة الأم» ، جنباً إلى جنب وفي تضافرٍ لا ينفصم مع العربية الفصحى .

أجد نفسي متعاطفاً كل العطف مع جهود الفرنسيين في مقاومة الغزو اللغوي الأمريكي ، وحرصهم على لغتهم ، فليست المسألة هنا في تصوّري مجرّد حرصٍ أكاديمي بيوريتاني على «نقاء» اللغة ـ وذلك شيء مشروع في حدود ما يذهب إليه ـ ولكن المسألة في ظني أكبر من ذلك ، إذ أنها حفاظ على «الهوية» الثقافية ، وعلى «الخصوصيّة» التي هي وطنية وإنسانية في وقتٍ واحد .

اللغة عندي ليست فقط وسيلة لمقاومة التيار العدواني للثقافة الاستهلاكية الإمبريالية والكوزموبوليتيه بأسوأ المعاني ، هي كذلك بالتأكيد ، لكنها أساساً أداة فعالة لتأكيد الهوية الوطنية في وجه الهجمة الثقافية التي تهدف إلى تسطيح القيم الروحية والثقافية وتنميطها وإلى تغريبنا عن جوهر ثقافتنا الأصيلة وتراثنا القومي ، أي إلى فرض «شِبْه ثقافة» قائمة على ترويج العنف ، والإستعلاء العنصري ، وابتذال الجنس .

لا أنطق في هذا من منطلق ضيّق الأفق أو انعزاليّ أو شوفينيّ على الإطلاق ، إني أؤمن أن القيم الثقافية الروحية هي في صميمها إنسانيّة وعالمية وهي في أساسها قوميّة وكليّة ولكنها ملك الإنسانية جمعاء .

في ١٩٤٦ كنت طالباً في جامعة الإسكندرية ، كان إسمها جامعة فاروق الأول ملك مصر السابق ، وكان من بين أنشطتنا في تلك الأيام المشتعلة المتوهجة بنار الوطنية والمفتوحة على آفاق منيرة من الأمل والإمكانيات الخصيبة ، نشاطٌ يبدو ساذجاً لأول وهلة ، هو تعريب اللافتات وتحويل عناوين المحلات في الشوارع من الإنجليزية والفرنسية واليونانية إلى آخره إلى لغة البلاد القومية ، اللغة العربية .

كانت الإسكندرية مدينة كوزموبوليتية بالفعل (بالمعنى الجيّد للكلمة) . قد يبدو ذلك الآن نشاطاً صبيانياً بشكلٍ ما ، ولكني بعد خمسين عاماً أجد أنه كان شيئاً له معناه وله دلالته الخطيرة ؛ ففي سنوات السبعينيات ، السنوات التي انفتحت فيها مصر على مصراعيها أمام الهجمة الأمريكية والإستغلال الذي لا حياء فيه والتبعية وتآكل دخول العاملين المتضخّم المستشري والتي قاوم فيها الشعب المصري هذه الهجمة بقدْر الإمكان ، في هذه الفترة كانت لغة البلاد أيضاً هدفاً مُتَخَيَّراً للعدوان ؛ نجد شوارعنا وإعلاناتنا في التلفزيون وفي الصحافة هَجِيناً مضحكاً ومؤسفاً في الآن ذاته من الكلمات الأميركية والفرنسية والعربية في الوقت نفسه وهو خَليطٌ مع ذلك يكاد يكون مسلَّماً به من جماهير الناس ، فهذه هي

سطوة أدوات الإعلام الجماهيري .

في البلاد العربية هناك عدة مستويات للغة ، هناك مثلاً اللغة التقليدية الكلاسيكية التي تنطوي على أنواع من اللغات أو من الاستخدامات اللغوية ، وهناك ، شأنَ اللغات الأخرى ، مستوى شاعري للغة ومستوى تسجيليّ ومستوى سرديّ مألوف يوميّ ، ومستويات أخرى ممكنة ، كما أن هناك لهجات أو لغات دارجة متعددة ، ومن ثمّ فقد يكون الكاتب العربي محظوظاً إذ تتاح له إمكانيات لا حدود لها تقريباً للإفادة من نغمات هذا السلّم الموسيقي الغنيّ والمتعدد ، وهو على كل حال مسؤول مسؤولية كبيرة أمام تراثه اللغوي والمضموني ، الذي يعود إلى قرون عديدة من الزمان ويواجه في الوقت نفسه تحديّات هذا العصر على الأصعدة الفنيّة والاجتماعية والسياسية والحضارية .

هذا التنوّع والغنى في المستويات اللغوية لا يعني وحدة قالبية مصمّتة مغلقة ومفروضة من أعلى ، بل يعني حقلاً فسيحاً وأفقاً واسعاً للإبداعات تصبّ كلها في إغناء وإثراء مضمون الهُويّة القومية والهُويّة الفنية للأعمال الأدبية في بلادنا .

ردّ الفعل الذي قد يكون واعياً أو قد يكون تلقائياً هو نوع من الحفاظ على اللغة القومية والاحتفاء بها في العمل الأدبي احتفاءً قد يبدو كأنه يوشك أن يكون جهداً شكلياً أو شكلانياً ، ولكنه في الحقيقة جهد يقوم أساساً على قاعدة الدفاع عن الهويّة الوطنية بل الدفاع عن القيم الإنسانية نفسها في مواجهة التفاهة والتسطيح والعنف من أجل العنف والإثارة الحسيّة بأسوأ معانيها .

ليست العناية بموسيقية اللغة في أدبنا المعاصر والطليعي الآن مجرّد غواية فنيّة إذن ، وليست على الإطلاق تكراراً لتجارب في الأدب الغربي لها سياقها الخاص ومواصفاتها الخاصة ، بل هي في صميمها دفاعٌ بطريق الفن عن الهوية الوطنية التي تمثّل اللغة عنصراً أساسياً فيها .

7

ليلتي الثانية بعد الألف .. لا تنتهي

حوار مع الذات

« كان جابر صاحبي ، زمان ، أكبر جماعة الصغار في مدرستنا (النيل الإبتدائية) ولكنه من الكبار أيضاً ، يضع رِجْلاً هنا ورجلاً هناك . وبعد الامتحانات التي عقدت في تلك السنة ، لأول مرة في حياتي ، تحت خيمة عالية نصبت في الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملوّن ومزخرف كقماش شوادر الأفراح والمآتم ، قال لي جابر إن عنده سحّارة ملآنة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إنني أريد أن أقرأها ، كلها ، في الإجازة ، فقال لي تعال ، ووصف لي أين بيتهم .

كان بيتهم في شارع ١٢ من ناحية كرموز ، دخلت من الباب الخشبي من فوق عتبة رخامية ممسوحة ، وفوجئت بالسماء فوقي ، وكان في جانب الحوش الذي جرت فيه الفراخ من أمامي ، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق ، تخبز . سألتها عنه فرحّبت بي وقالت لي هوّ أنت صاحبه ؟ يا أهلاً يا ضناي ونادته بصوت عال ، ودخلت معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط ، وكان أبوه راقداً على «كنبة» ومغطّى بملاءة مصنوعة من خرق ملوّنة قديمة مخيّطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة ، وركع جابر أمام الكنبة وفتح لي غطاء قائماً عمودياً يفتح إلى جنب في بطن «الكنبة» التي كان يرقد عليها أبوه ، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم . ولكن الرجل العجوز قال لي اتفضّل يا بنيّ خد اللي انت عايزه دا جابر أخوك وكلّمني عنك كتير ربنا يخليك يا بني ويديك الصحة إنت واللي زيّك يا ربّ يا كريم . ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شيء والدنيا والمصوّر واللطائف وروايات جرجي زيدان وروكامبول ، وجلست على الأرض أمام الكنبة أنتقي منها ما لم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أصهار خالي

سوريال ، وتشجّعت فمددت يدي أيضاً تحت الرجل الراقد بضعف واستسلام ، مغمض العينين شاربه الكبير مصفرّ تماماً ووجهه متهضّم جاف ومليء بالتجاعيد الخشنة ، وخرجت يدي بصرّة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جلدة ورقيّة خشنة صفراء ، والكتاب الأول عليه رسم ساذج الخطّ ومغو لامرأة جالسة على ركبتيها ، تضع فخذيها تحتها ، قدمها ، فقط ، بأصابعها المتجاورة ، ظاهرة تحت ثوبها ، وإلى جانبٍ خفّها العربيّ مدبّب الطرف ، وهي ترفع ذراعها المحمّلة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة ، مربّعة ، مفروشة على صدره ، متربّع ، ظهره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده ، أما المرأة فثدياها أحدهما قائم ومكوّر والآخر متهدّل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما ، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب .

وقرأت أعلى الرسم «ألف ليلة وليلة» بالخط الرقعة ، وعندما فككت الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان ، وخفق قلبي بشدة . سمعت عنها من الكبار . وتردد جابر في أن يعيرني الكتاب ولكني أغريته بمجموعتي من «عشرين قصة» ورواية سافو ، فوافق على أن يعطيني الجزء الأول فقط ، وعندما أعيده يعطيني الثاني ، وهكذا ، وعدت إلى البيت أجري جرياً من شارع إلى شارع ، في نشوة يطير بها جسمي ، حافياً . تخففت من الشبشب ، أمسكته في يدي ، مع الكتاب ومجلات الكواكب ، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلي من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتي الخفيفة وضممت ذراعي ، وفيها المجلات ، عليه .

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على إصطبل عربات الحنطور ، رقدت على الكنبة الأسطنبولي ، جنب مائدتي الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد التي كنت أذاكر عليها دروسي ، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب . انزلقت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة ، ودخلتها ، ولم أخرج منها حتى الآن .»

« ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم ، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل ، ما تلاه من تنكيل وتقتيل ، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل «باكار» مقدمته مربعة الشكل ولامعة ، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد ، وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما ، أفزعتني المردة الهائلة تخرج من القماقم ،

وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب ، وهبطت الى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر ، وانحدرت على السلالم الأربعين الى الأقبية الخفيّة والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبقة تعاطي النساء من اللذة مالم يعرفه بشر ، وارتقيت ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحري الى جزائر الهند والصين ، ودرّ صدري بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلاباً تنبح وتتغطى منهم الحريم حياء ، والمسحورين حميراً وبغالاً تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة في سيرجه معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجميز ، والزيت يتقطر ويرشح ببطء في طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة ، وعرفت جَبّ الخِصَى بالسكاكين واستلال المحاشم بعقدها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوزقة والتنصيص والتشبيح وصب الزيت المغلي على الجسم الحي المتنزي وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبراً في الغيران والآبار والزنازين والحبوس ، والعبيد يكدون وتنقصم ظهورهم في الوديان والمحاجر والأهوار ، والجواري الرافهات اللاعبات بالدف والعود ، وقتلى الحب ، وصرعى المكائد والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين ، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيفة التي لا يكسوها الا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منه أذرع عارية سوداء معقدة العضلات ، والبنات الحيات ، والبنات الغزلان ، والشُطّار والعُيّار ، والعماليق والبطاريق ، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم ، والسحرة والمجانين ، والدراويش والهائمين ، والمجوس عبدة النار ، والسود عبدة الأصنام ، والقراصنة والربابنة ، والقهرمانات والطواشي ، والرهبان والمجاهدين والصناع والصياع والجواهرجية والصياغ والمزينين والحمالين والخلفاء والوزراء وشهباندر التجار ، والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدورة البيضاء غير النظيفة .»

□□□

« وعندما عدت تجولت في شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد ، وسمعت شجو الأغاني مع الموصلي وبراعة القريض ، وروعتني فاجعة البرامكة ، واحسست عنقى في يد مسرور السيّاف وذراعي ورجلي مقيدة بالكلاليب والجنازير ، وصارعت الأحناش والتنانين وفتحت الكنز المرصود عن ذهب وماس ولؤلؤ منثور ، وأكلت من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويات والحلويات والنقل من لوز وجوز وبندق وزبيب وحسوت القهوة والشربات والنارنج والنبيذ الأصهب كالزعفران ، وشممت الآس والياسمين والنرجس والقرنفل ، وعجبت من أفعال الرجال في ثياب النساء والنساء في زي الرجال المحاربين ، وعاشرت العفاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار ، والبنات الطيور اللاتي

يخلعن ريشهن فاذا لهن حسن يدوّخ العقول ، كأنهن الحور العين ، ونعمت بملمس القمصان البندقية ، الذهبية منها والمشمشية والمطرزة بأسلاك الفضة ، على نساء لهن شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاه كالعقيق أو حب الرمان ، وأعناق تلعاء كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقاق المسك والريحان ، وخصور مخنصرة كأنها من وهم الخيال وبطون كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعكانها تسع أوقية من دهن اللبان وفككت تكك السراويل المعقودة على فصوص الزمرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدله والتحريم ، فاذا سيقان من رخام دافئ مسنون فوقها كثبان من البلور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم ، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير ، وجلت بيدي في جميع الجهات حتى وصلت الى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور وحبق الجسور والسمسم المقشور ، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمي بالشوق فتيقظت واشتددتُ وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكاً طافياً على الغمر وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق ، ومازالت أطفو وأغوص .»

□□□

«في غمرات الحّمى كنت قد انزلقت الى أرض ساخنة عامرة ، كأنني أطوف بأعمدة الجرانيت في «منف» ، وباحات الرخام في «كورنثة» ، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي ، وكأن الترام يتأرجح بي في شارع النبي دانيال ، ودخلت الى عرصة حارّة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجّها أفواه سباع مكّفتة بالفسيفساء ، وكنت عارياً وحواليّ الجواري الخود ، أراهن وأحسهّن ناعمات ، مليئات الأجساد ينسبن من بين يدي ، ويتثنّين ، عاريات كاسيات في غلالات من الخزّ الموصليّ ، سوداء وشفافة وفضّية وهفهافة ومطرزة بالذهب البندقيّ اللّين ومفوّفة بوشي مشمشي دقيق الخروم ، وكنّ كثيرات ومتعددات وواحديّات ، يختفين ويظهرن ، يتخّطرن مقبلات عليّ ويرغن ، كالنعام ، يهبّ بهن هواء حار فينحسر النسيج السلسال عن أثدائهن مكورة ومخروطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام ، لكل منها نبقته في لون العنبر ، أو عنبته الطويلة المترعة بلون النبيذ ، بطونهن مقببة من عاج لدن جسديّ بحت ، وأطرافهن تتموج وتسبح في لجّة هادئة كثيفة لا أراها ولكّن مائيّتها تغمرني ، وكن ضارعات وشرسات ومطاوعات ونوافر وحائرات وهائمات في غسق محمرّ يسيل كأنه يترك عليهن زبداً داكناً ينسرب رقراقاً برغوة ذائبة على اللحم الأنثوي المبتلّ الحيّ بحياة غريبة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى ، في داخلي ،

وكان الدم يضرب في جسمي ويدور جائشاً ومتقلباً في كلّ جوارحي ، وكنت أعرف مع ذلك أن السيّاف هنا ، مشرعاً سلاحه القاطع المخوف ، لكنني لا أراه ، وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهن انما تعبره الى ساحة مقتلها ، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعة الضربة المصمية ، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة ، ومنتظمة الايقاع ، رتيبة ، وما زلن يظهرن لي ، ويختفين مني ، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لجج طامية ملتطمة في يقظتي ، متوتراً ، مطعوناً ، ساقطاً على سريري منهوك الأوصال . »

□□□

وهأنذا أتيقظ في ليل حلمي الذي لا ينتهي ، في الليلة الثمانية بعد الألف ، لا يكاد الوسن يجرؤ على اقتحام روحي ، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثاً ، ودقت نواقيس الخذلان والنكوص والنكول عن عهود كم قطعتها على نفسي ونكثت ، أهي اليقظة في شوارع وحواري بغداد التي لا تنام ؟ أم هي اليقظة تحت بوابة المتولّى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله ، على رائحة كيمان الليمون الصاعدة كالتلال تفغم حواسي وكأنها جبال القرنفل والزعفران ؟ أم هي اليقظة في حريق الأخيلة التي تطوف بي ، في آخر العمر ، ولا تنجاب ؟ يقظة مريرة .

ولكني عرفت ، في أعطاف ليالي الألف وليلة واحدة ، من صفوف الهوى القدسّي الحوشي ما لا يحلم به بشر ، على سفوح ووهاد الجزيرة السحرية في «الشِعرى اليمانية» قهرت العفريت راكب كتفي الذي أحاط عنقي بساقية الضاويتين عظامها كالكلاّبات ، لا بأنني سقيته الخمر المخدرة ، بل بأنني سكبت في قلبي أنا سلافة نشوات لم يهتز لها قلب من قبل ، نمت مع شهرزاد التي لا ينفد سحرها ولا تنقضي لها حكايات ، لا تنقضي ، أروع حظايا العصر مفاتنَ ، وأملأهنّ بحنكة عشق الرجال ، وعرفت معها قسوة الناي وعزيف الجان وتعاويذ السرّ التي فرّحتني بالتهلكة طواعيةً ، إلهيّةُ صوتها لا نظير لقيمتها ، قالت لي بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها ، فلماذا ظللت أنا وحيداً ولماذا كلما ازداد لهجي بها ازداد خرسي وكلما شددت وتفجرت وجدت أن العيّ محيق بي ، لا لا لا ، قد تكسرتْ قضباني أي شهرزاد ايزيس رحمة خضرة لنده رامه نعمة ذات السبعة أقنعة السبعة غلالات في أيّتكّن يتعين عشقي حورياتي السبع المحلّقات في أصقاع سماء روحي متكثرات وواحدية فذة فردانيّة . شهرزاد التي رأيتها ـ ألم أرها ؟ ـ وقد عاينتُ منها فنون رقصها وشؤونه ، قالت لنا بلسان مبين فصيح : هل هذا مليح ؟ قلنا نعم ياستّ الملاح كل ما تفعلين مليح ثم قالت وهذا الذي أعمله أحسن منه ياسيادي وضمت ذراعيها عليّ فاذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وَحِيٌّ حريري ناعم الأهداب ، وما كدت أجد

نفسي في حضنها الوثير حتى فردتهما وطارت مني ، وصارت على قمة شجرة النبق العتيقة ثم قالت : فإذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق ـ ألم تطل أيام الفرقة والنأي بما فيه الكفاية ؟ ألم أتمزق من شهوة عناق مستحيل ، بما فيه الكفاية ، بما فيه الكفاية ؟ ـ وعصفت به زوبعة الأشواق فليأت اليّ يجدني في جزائر واق الواق . هأنذا أخوض غمرات البحار وأجوب الآفاق وما من مرسى لي ، رقص الأطياف حولي ، مثل راقصي ماتيس ، وليس ثمّ تلاق .

□□□

في حرّ ظهر الطرانة ، وفي ليلها السخن ، وتحت حفيف شجرة النبق ، وبعد أن وجدت ثلاثة أجزاء من «ألف ليلة وليلة» من غير غلاف ، بين كتب الترانيم ، وتعليم اللغة القبطية ، والانجيل ، وجزء واحد من «الأغاني» عند جدي ارسانيوس كنت أقرأها ـ ليس فقط لأنه لم يكن ثم غيرها ، بل أساسا لسحرها الذي لانفاد له ، وكانت تقرأها لابن عم جدي ، أسعد أفندي بصوت مهتز ولكنه واثق ، أختي عايدة ، قرينتي ، ذاتي الأخرى ، الـ «كا» التي لم تفارقني والتي مازلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة .

وفي حارة منشعبة عن شارع المعز العريق قال لي بائع الكتب القديمة ، وكراريس التلاميذ ، والحلوى القديمة في البرطمانات الزجاجية العتيقة ، مدوّرة الجسوم متربة الزجاج :

ـ البيه بيشتغل في الإذاعة ؟

لم يكن التلفزيون قد هاجمنا بعد ، وكان صوت زوزو نبيل الشجي يملأ أرواح حواري القاهرة المعزية بموسيقاه الأنثوية المغوية .

قلت له : آه .

قال : بتكتب لهم حاجة ؟

قلت ، مكررا نفسي على نحو ممِلّ : آه .

قال : أما أنا عندي لك حتة كتاب لقطة يا بيه .

وصعد على سلم خشبي أسنده الى حائط في غور عتمة الدكان ، ومد يده الى «السندرة» الغاصّة بالكراكيب ، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الاسكندرية الذي بادت أيامه ، ولا تبيد ؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من ألف ليلة وليلة ـ من غير غلاف ، وثلاثة فقط مرة أخرى ؟ أهذه رقية سحرية من رقي شهرزاد ؟ ـ مطبوعة على الحجر «بالمطبعة العامرة الشرفيّة التي مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحميّة سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة ، وأزكى

التحية ، ومحل مبيعه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد علي المليجي الكتبي الشهير بجوار الأزهر المنير » وكان جزؤها الثالث ينتهي بصفحات ممزقة ، أما الجزء الرابع فمازلت أفتقده ـ كم من أجزاء الحياة مضت ، لم تتحقق قط ، وأفتقدها ؟ ـ ولم أساوم الرجل الطيب قال ـ بجنيه واحد بس يابيه قلت : اتفضل يامعلّم من عينيّ الاتنين قال تسلم عينيك يابيه ، حلال عليك والنبي .

جلّدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنّي المموّج وطلبت من المجلّد أن يطبع على الكعب ، بالخط النسخ المذهب «ألف ليلة وليلة » ، فقط .

حملت «ألف ليلة وليلة» الى أصدقائي وأحبّائي في باريس ولندن وموسكو ، وقد طبع بغاية الاتقان ، وصحح بقدر الامكان ، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التي مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف ادارة حضرة سعيد أفندي على الخصوص ، ولاح بدر تمامه وفاح حسن ختامه في أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية . وهي طبق الأصل من الكتاب الذي قرأته وعشقته وتيقّظت عليه حواسي في الإسكندرية في العام ١٩٣٦ ، في غيط العنب الزاهرة الغابرة حيّا الله ذكراها وطيّب مثواها .

□□□

حقيقة ، مما يكرب المرء كثيراً ، أنه يحتاج الى تأكيد النوافل . ألم تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها ، بالتأكيد ، «كتبها» ، بالذات ، وليس بالعَرَض ، كما يسلّم بذلك العالم كله ؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبي» . ان سر عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدقُ ، والتراث الشعبي أذهب غوراً في أعماقنا جميعاً . حكايات جدتي وخالتي على سطح بيتنا في غيط العنب ، في الليالي المقمرة ، تحت سماء الاسكندرية الصافية عميقة الزرقة ، هي حكايات شهرزاد محكيّة بلغة الأم ، باللغة الأم .

هل يُتصوَّر يوماً أن تنفى «الأوديسة» أو أن توصم «الرمايانا» لأي سبب كان ؟ فلماذا تهاجم ـ وقد هوجمت ـ «ألف ليلة وليلة» في مصر ، مصر العريقة ، المتسامحة ، التي طالما احتضنت النقائض وأذابتها في دفء صدرها الخصيب ؟ مصر بالذات ، التي ابتعثت ـ على نحوٍ ما «ألف ليلة وليلة» ، وأحيتها من جديد ، بطبعة بولاق الشهيرة .

يكاد يكون السبب عرضياً .

ولكن قاضياً عدلاً مستنير الأفق وضّاء الرؤية قد أطلق شهرزاد من حبسها ، ولم تحرق «ألف ليلة وليلة» قط في شوارع القاهرة ، كما أشيع ، بل مازالت تستضيء بها أرواحنا ، كما استضاءت ألف عام ، نحتاج اليوم الى مثل هذه الاستنارة ، في غيابات الظلام التي

تحاصرنا ، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا .

علينا أن نسلّم بحزن الآن ، ولكن بثقة ، أن الثقافة العربية في عزها ثقافة اقبال على الحياة واحتفاء بها . وما نسميه «التراث» ، وهو ليس مجرد متحفيّة جامدة بل عناصر حياة فعّالة ، يفيض بشواهد حبّ المتعة والتفجّر بالحياة . فما أبعد ذلك عما يسميه المتزّمتون بالفجور . أما إفساد «الأخلاق» كما يزعم المنافقون الصخّابون فليس الا قناعاً للقمع ، والموت ، ونذيراً بسريان الفساد والعطب والانحلال .

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً ، وصريحاً ، وايجابياً ، وخلاّقاً على طول تاريخ ازدهارها ، كما أكرر ، بل حتى جاء الانجليز بقانون مطبوعاتهم سيء السمعة الذي سار على درب النفاق الفيكتوري والتحشم الزائف .

لم يكن ذلك على مستوى الابداع الشعبي فقط . أنظر الجاحظ ، والأصفهاني ، والمبرد ، وابن عبد ربه ، فقط ، من بين كثيرين ، ما أعظم حريتهم ، وبساطتهم ، وصراحتهم ، هنا في هذه المنطقة بالتحديد . وذلك لأن الجنس - ولنقلها بوضوح - قيمة أساسية من قيم الحياة ، في مواجهة الكبت والتزمت ، أي في مواجهة البلى والتحلل والموت . الحرية في مواجهة التحلل . الحياة في مواجهة القمع .

تأكيد قيمة « ألف ليلة وليلة » من النوافل . أعلينا أن نعود بلا توقف لاثبات البديهيات ؟

أما عندي ، كاتباً وروائياً ، فقد أنضجتني منذ فجر اليفاعة الأولى ، وسحرتني ، وامتزجت بحلمي ، ودمي ، وكتابتي .

سحر الكتابة الدائرية ، ورؤى الأزمان الأخرى ، وأحلام المستحيل ، وتهدّم مواصفات النظر اليومي المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة ، ولغة الطقوس ، والاحتفاء بالعشق ، قدسياً وحسّياً في آن ، ومجالدة التنانين في التحام صراع الجسم ، والحكاية التي تولّد حكاية التي تولّد حكاية بلا نهاية في قلب اطار دائري مما يوحي بحسّ اللانهائيّ - كما هو الشأن في المنمنمات والمثمنات والدائريات التي لا بداية لها ولا نهاية في أرابيسك الذاكرة ورقش السعي الصوفي الى ما هو غير محدود ، هذه بعض فضائل « ألف ليلة وليلة » عليّ ، وعلى كتابتي .

أما إعلاء قيمة الحياة (ألم تحك شهرزاد حكاياتها لكي تبقي على عذارى المملكة بمنجاة من قهر الموت النهائي؟) وتأكيد مجد الخيال ، وكشف أن الأرض السُفلية الخشنة - وبحرها المظلم الذي بلا حدود أيضاً - معمورة كلها بالسحر العلويّ السماويّ ، هذا الشعر

السريّ الخفي في «ألف ليلة وليلة» . . هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا ، ولكل أحد .

أما عندي ، عند هذا الطفل الذي أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه ألف ليلة وليلة وتيقظ جسمه على شبقها ، وأخذها الى دخيلة وجدانه لكي لا تبارحه حتى آخر لحظة ، فهو يعيشها مازال ـ كما عاشها ـ ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب ، وكتاباً عجيباً في آن ـ وهو صحيح ـ بل باعتبارها أولاً وأساساً حياة مليئة ، غنية ، وكلّيّة .

عند هذا الطفل الذي كنت ـ ولعلني ما زلته ـ فان البعد الحلميّ ا لفانتازيّ والشعريّ أساساً ، هو ألف ليلة وليلة ، وليس على الاطلاق باعتبارها شيئاً قد دال وانقضى ، ولاباعتارها كتاب تجار ولصوص ومكايد النساء وحيل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان .

ولكن هناك في «ألف ليلة وليلة» ـ كيف يمكن أن نغفل أو ننكر ؟ ـ بعداً آخر ، هو بعد القهر ، والفقر المدقع ، والطغيان والعسف . . بعد الرعب والحيف والجور الذي لا يطاق .

لذلك ، ربما ، كانت النصوص التي استلهمت فيها «ألف ليلة وليلة» ، وقطّرتها ، وكثّفتها ـ بقدر ما كان في الإمكان ـ في «ترابها زعفران» التي قد يصح على سبيل الشطح أن أسميها ألف ليلة وليلة اسكندرانية ، وفي «حجارة بوبيللو» وغيرها ، نصوصاً تستند أيضاً إلى هذا البعد من البشاعة والفزع ، مأخوذاً في سياق وأقعيّ أرضيّ ، سياق الإسكندرية أو الطرانة ، في الثلاثينات .

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضاً ، واندماجاً لا انفصالاً واتساقاً لا تنافراً . أليس الظلام وجهاً آخر للنور ؟

إن طقوس «ألف ليلة وليلة» هي أيضاً طقوس اللقانة ، والعبور من عمر إلى عمر ، ومن مرحلة إلى أخرى ، من البراءة إلى المعرفة ، من البَكَارة الغمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً ، ولهذا السبب فيما أتصوّر ، ليس هناك في «ألف ليلة وليلة» بطل واحد ولا « شخصيات » من طراز شخصيات الروايات التقليدية التي عرفناها فيما بعد .

ومن ثمّ فإننا «نحن» ـ و «أنا» ـ هم أبطالها وشخصياتها ، نحن ، وأنا ، نتوحّد كما نتوحّد في الأساطير الباقية ، بحسن البصري ، والسندباد ، والبنات البجعات ، والجن والحوريات ، وطيور الرخ التي تملأ أجنحتها آفاق السماء

8

مارسيل پروست ، أنا ،
والماضي الماثل

حوار مع الذات

العلاقة بيني وبين مارسيل پروست حميمة وإن لم تكن في مثل عراقة علاقتي بشعراء الرومانسية الإنجليزية : شيلي ، كيتس ، وردزورث ، ولا مثل وثاقة علاقتي بكاتب آخر كثيراً ما أسأل عنه هو ، بالطبع ، جيمس جويس الإيرلنديّ .

لم أقرأ مارسيل بروست إلاّ متأخراً نسبياً ، جوّدت لغتي الفرنسية في المعتقل بين ١٩٤٨ و ١٩٥٠ ، وعندما خرجت قبيل مقدم حكومة الوفد ، كان في مُكنتي أن أقرأ في الأدب الفرنسي ، قديمه وحديثه ، ما لم أكن أستطيعه من قبل . وعرفت عندئذ شيئاً من بروست ، كما عمّقت معرفتي ببودلير ومالارميه ورامبو والسيرياليين الفرنسيين .

سُئلت عن بروست ، وعن جيمس جويس ، وقلت في أكثر من موضع أن صعوبة الإجابة تتأتّى من استحالتها ، في الأوّل كان اكتشاف الرومانسيين الإنجليز - وأنا بعد في الرابعة عشرة ، في العام ١٩٤٠ - كالدخول في أفق ساطع بل صاعق الضوء ، قرأتهم بل عشقتهم بنهم وباهتزاز في القلب لم يحدث مثله بعد ذلك - إلاّ في نشوات العشق - ثم عرفت بعدهم الروائيين العِظام الروس من أوّل جوجول حتى تورجنيف مروراً بل سقوطاً في أسر دستويفسكي العظيم وتولستوي بعالمه الرحيب . هؤلاء زلزلوا روحي وضربوا في عمق وجداني ، أما جويس فقد قرأت له «أهل دبلن» باستمتاع ، و « صورة الفنان شاباً» كذلك ، وضربت في أغوار «عوليس» شيئاً ما ، ثم هالتني فلم أقرأها كاملة إلاّ بعد ذلك ، شأنه في ذلك شأن بروست . من يستطيع أن يفصل بين تلك الضفائر المتشابكة التي تواشجت مع عناصر قائمة في نفسي من قبل ، كأنها على استعداد أو في انتظار تلك الدفقات التي لم تكد تُطفئ عطشاً مقيماً حتى الآن ؟ تتداخل بل تمتزج كل تلك القراءات - التي هي

معايشات بأعمق ما في معنى المعايشة - بل تنصهر مع نداءات في دخيلة المرء وتتجاوب كلها معاً ، تترسّب تلك المؤثرات ، شأنها شأن مؤثرات الحياة الروحية الأخرى ومؤثرات الواقع بكل تعقيداته وتجلياته ، الاجتماعية منها والحُلمية سواء ، وتتواشج جميعاً في بوتقة حريق الأخيلة التي لا انطفاء لها .

قالت درويس ليسنج - أكبر روائية إنجليزية معاصرة ، في تقديري - أنني أقرب إلى بروست مني إلى داريل ، و « جدير بالمقارنة» ، وقال دِنيس جونسون ديفيز - المستعرب الإنجليزي الذي قام بدور في ترجمة الأدب العربي الحديث لم تقم به مؤسسةً بحالها - أن أسلوبي مركّب يذكّرنا بأسلوب بروست ، مما يشكّل صعوبة خاصة لمترجمي أعمالي »(ولذلك فإنني على عكس ما يشاع أقلّ الكتّاب المصريين ترجمةً إلى لغات أخرى فلم يُترجم لي إلاّ كتابان هما «أسهل» ما كتبت أو الأقرب متناولاً ، وبضع قصص قصيرة) . ومع ذلك فإنني كتبت «حيطان عالية» بأسلوبها المركّب ، قبل أن أعرف بروست ، وكتبت «ساعات الكبرياء» قبل أن أقرأه كاملاً .

فهل هو تشابهٌ روحيٌ صادف عكوفاً مشتركاً على دواخل النفس وخفايا اللغة ؟

التقيت أخيراً بصديق الصبا البروفيسور سامي علي الذي يعيش الآن في فرنسا وقد كان مديراً لمعهد البحوث النفسية الجسمية بجامعة باريس ، وترجم للفرنسية مواقف للنفّري وأشعاراً للحلاّج والمعرّي وكتب مؤلفات عديدة في علم يأخذ من علم النفس التحليلي ومن علم الجمال ومن الفلسفة بجوانب متفرّدة ، وعندئذ قال لي أنه قرأ كتيّباً صغيراً بعنوان «عن القراءة» لمارسيل بروست ، وقال إنه خيّل إليه بعد لحظة من القراءة باستغراق أنه كان يقرأني ولا يقرأ بروست ، وأهداني هذا الكتيّب الذي يبدأ بهذه الجملة :

> «لعلهّ ليس في طفولتنا أيامٌ عشناها بأملأ وأحفلَ ما يكون العيش إلاّ تلك الأيام التي دار في خَلَدنا أننا تركناها دون أن نعيشها ، تلك الأيام التي قضيناها مع كتاب أثير إلى نفوسنا» .

في طفولتي ، وصباي ، ويفاعتي لم أعرف اللعب ، ولا المتعة بشاطئ البحر أو بصحبة الأصدقاء أو البنات - في الأوّل - لأنني قضيت تلك الحقبة الباكرة كلها مع الكتب . ولكني - صحيح - كم عشت معها ، كم حلّقت في أفلاك من المتعة ، وكم ذرفت دموع اللوعة مع آلام ڤيرتر ومصير سافو أو غادة الكاميليا ، كم طوّفت بآفاق التأملات والآمال ، وكم خبرت في صميمي لواعج الحبّ وشطحات القداسة معاً ، من خلال القراءة التي هي أملأ حياةً - ربما - من الحياة .

لكن ما أدهشني قليلاً - أو لعلّه لم يدهشني على الإطلاق عندما فكّرت فيه - أن الماضي عند بروست لم يكن قط زماناً قد انقضى واندثر بل هو راهن ماثل أبداً - أو لعلّه حاضر لا زمن فيه ، ذلك على وجه الدقة تصوّري عن الماضي ، ليس عندي ماض بل هو حاضر أبداً ، ليس عندي «ذكرى» أو «ذكريات» (كما يقال كثيراً) بل هي خبرات تحيا الآن معي ، الكلمة المفتاح هي «الآن» التي تتجاوز حدود الآنيّة ، لأن «الآن» ما تكاد تلوح حتى تختفي وتمضي ، أما «الآن» عندي فلا زمن فيها ، هي آنيّة متصلة بلا انقطاع .

□□□

اقرأ معي - في النهاية - هذه الفقرات من كلام پروست «عن القراءة» :

«كم من مرة ، في «الكوميديا الإلهية» ، أو في شيكسبير ، أحسست أن شيئاً من الماضي يَمثُل أمامي مندرجاً في اللحظة الراهنة الحاضرة ، هذا الإحساس بالحلم الذي يخامر المرء في ڤينيسيا ، في ساحة البياتزيتا ، أمام هذين العمودين من الجرانيت الأشهب والورديّ اللذين يحملان إكليليهما الإغريقيّين ، أحدهما أسد القدّيس مرقص ، والآخر للقديس تيودور يطأ التمساح تحت قدميه ، هذا الغريبان الجميلان الوافدان من الشرق على ثَبَج البحر الذي ينظران إليه من بعيد ، ويأتي ليموت تحت أقدامهما .

وهما ، كلاهما ، لا يفهمان الأحاديث التي تدور حولهما بلغة ليست هي لغة بلادهما ، في هذه الساحة العامة حيث ما تزال ابتسامتهما الساهمة تفترّ عن سطوع مستمرّ ، حيث ما تزال أيامهما من القرن الثاني عشر تتلبّث في وسط أيامنا ، الآن ، حتى يومنا هذا . .

نعم ، إنهما في قلب هذه الساحة العامة ، في قلب أيامنا الآن ، يُوقفان سطوة الحاضر ، ويرتفع بهما شيءٌ من القرن الثاني عشر ، ذلك القرن الثاني عشر الذي غاب منذ أحقاب طويلة ، وينهض ماثلاً في هبّةٍ صاعدة مزدوجة من الجرانيت الورديّ .»

ثم يمضي پروست في تأمله :

« أمّا الأيام الراهنة ، تلك الأيام التي نعيشها ، فهي تدور حولهما ، وتتدافع ، وهي تئز وتطنّ حول العمودين ، ولكنها تقف فجأة ، وتفرّ

مثل سِرب من النَحْل المردود ، لأنهما ليسا في الحاضر ، هذان الملجآن الرفيعان الرهيفان من الماضي ، لكنهما يقعان في زمن آخر يُحظَر على الحاضر أن يدخل إليه . حول العمودين الورديين المنبثقين أمامنا بما يحملان من أكاليل عريضة ، تطنّ ، وتئزّ ، وتتدافع أيامُنا الراهنة ، لكنهما ينحيّان هذه الأيام عنهما ، وبكل جسامتهما الرشيقة يحتفظان للماضي بمكانه المنيع الذي لا انتهاك له ، الماضي الذي يقوم في قلب الحاضر ، على نحوٍ نعرف كيف نألفه ، في هذه الألوان التي تبدو غير حقيقية قليلاً ، التي نراها كأنما هي من فعلِ وَهْم ، على بُعد خطوات ، وهي مع ذلك تقع على بُعد عدة قرون منّا في الواقع ...»

□□□

ألا يذكّرنا هذا ، بقوّة ، بتلك النقوش الماثلة الحيّة في مقابر أجدادنا الفراعنة ، ولائم الأكل والشرب ونشوات الرقص والقنص ، تَقْدِمات الوزّ والبط والعجول المسمّنة ، حُزم الخصّ الغضّ وباقات اللوتس التي يتضوّع عبقها بشيءٍ من «الماضي» منذ أربعة آلاف سنة ، ماضٍ لم يعد ماضياً ولم يكن قطّ ماضياً ، بل هو دائم المُثُول .

أليس في فنون المصريين ، وفي كتابتهم ، هذا النزوع المستمر إلى الخلود ، إلى قهر الزمن ، إلى المُثُول في شموخ الأهرام وبقاء الكتابة ، بقدر ما يُقدّر لأيّ شيء في هذه الحياة خلودٌ أو بقاء ؟

هل في ذلك كله شيء مما أحاول أن أفعله ؟

9

عن «أضلاع الصحراء»
قصة الرواية

حوار مع الذات

لهذه الرواية قصة ..

في سبتمبر أو أكتوبر من ١٩٥٩ ، بدأت العمل في منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ، وكنت قد تزوّجت واستقبلت ابني الأول وأتهيأ لاستقبال أخيه وكنت أعاني حالة من العوز والضنك غير عادية ـ أجارك الله .

كنت قد قضيت فترةً تقارب العام دون عمل ودون مورد ، وكانت عليّ أقساط وديون وكمبيالات (منها كمبيالات للوفاء بتكلفة طبع «حيطان عالية» التي كنت قد اضطررت لتحمّل نفقتها ، بعد أن اعتُقِل حسين طلعت وريمون دويك أصحاب « المؤسسة القومية للنشر والتوزيع» التي كانت قد تعاقدت معي على نشر مجموعة قصصي البِكر) .

وفي نوفمبر من ذلك العام قرأت إعلاناً في الصحف مفاده أن المجلس الأعلى للفنون والآداب ينظم مسابقة بمناسبة ذكرى حملة لويس التاسع ، وهناك جائزة مرصودة قدرها ألف جنيه ، وكان آخر موعد لتسليم الأعمال ٣٠ ديسمبر ، فصرفت النظر .

قلت : هل أدخل مسابقات وأَجري في شوط المنافسات ؟ طول عمري كانت عندي أثارة من الأنفة . ولكن ألف جنيه ؟ يعني بمعايير ذلك الزمان ، ثروة حقاً . ثم إن الموضوع مُغوٍ ويستثير الحمية .

المسألة بقيت تلحّ عليّ ، وبعد أسبوع من التردد عزمت على الإنطلاق في المشروع ، وطلبت من يوسف السباعي إجازة لمدة شهر ، بدون مرتّب ، ومع أنني لم أكن قد بدأت العمل معه بالكاد إلاّ منذ شهرين أو ثلاثة ، وافق الرجل ، دون أن يعرف لماذا طلبت

وبدأت بإعداد قائمة المراجع القديمة والجديدة في اللغات الثلاث ، واتضح لي أنها ستكلّفني (١٣) ثلاثة عشر جنيهاً أو نحوه وهو مبلغ مهول في ذلك الوقت .

نزلت البلد ، واشتريت الكتب ، اقتطعت الجنيه بعد الجنية من لحمي الحيّ .

وذهبت إلى دار لجنة التأليف والترجمة والنشر ، لأكمل شراء قائمة الكتب . و كانت تقع في شارع حسن الأكبر ، أمام عابدين . كانت هناك ، ما زالت ، نفحة المحققين والأعلام الكبار أحمد أمين ، طه حسين ، إبراهيم الأبياري ، محمد فريد أبو حديد . أو هكذا خيّل اليّ .

أخذني «الفرّاش» إلى المخزن . الفرّاش ، نفسه ، كان شخصية كأنه أسطورية ، كان بالجلابية ، وعليها جاكتة ، والطربوش ، عجوزاً مخدّد الوجه وعيناه كلهما يقظة وحيوية وبريق الحفاوة بالحياة ـ والحياة عنده كانت هي كتب لجنة التأليف والترجمة والنشر . كان يعرف الكتب القديمة واحداً واحداً ، ويعرف مواقعها ومخابئها في البدروم الرطب الفسيح ، كأنه من أقباء «ألف ليلة وليلة» ، لا أقل .

جمعنا الكتب معاً ، وأخذتها معي ، فرِحاً متشوّفاً ومشغوفاً ، كأنني ما زلت في غرارة الصبا والتطلّع إلى أرضٍ شاسعة ومجهولة ومنادِية .

ثم عرجت بعد ذلك على الكتب الإنجليزية والفرنسية ، وحصلت من مدرسة الليسيه في باب اللوق على نسخة نادرة من كتاب يوميات جوانفيل عن هذه الحملة ، بالفرنسية القديمة ، وعلّمت نفسي دون معلّم ودون مرجع ، كيف أفكّ شفرات الفرنسية القديمة ، أجروميتها وهجاءها الغريبين عليّ ، وانتهيت ـ أو ظننت أنني انتهيت ـ من فترة الإعداد ، وفجأة اكتشفت أنه لم يبق من الوقت سوى أسبوعين أو أكثر قليلاً .

واعتكفت في البيت ، لمدة الأسبوعيْن ، أقرأ المراجع ، أستخلص منها مذكرات وقصاصات وأنسقها ، صنعت لنفسي معاجم خاصة بالأزياء ، وأسماء وأنواع السلاح وآلات الحرب ، واستراتيجية المعارك وتوزيع الجيوش ، والفقهاء والأدباء ، والمآكل ، والمناصب السلطانية ؛ كما ينبغي أن يحدث ـ كشرط أوليّ وبديهية ضرورية ليست موضع فخر ـ في الإعداد الأوّليّ لكتابة الرواية التاريخية .

بدأت أكتب ، في سباقٍ مع الزمن ، (كما أكتب دائماً) .

وكنت تقريباً لا أنام إلاّ ثلاث أو أربع ساعات . كنت عندئذ جَلِداً على العمل وكان عندي ثلاثة وثلاثون عاماً بالكاد .

أنجزت المسودة وحرّرتها ـ لأن مسوداتي لا تُقرأ ـ وبعثت بها لتُطبع على الآلة الكاتبة

في مكتب بشارع الجمهورية ولم أستكمل تبييض كل الفصول فبقيت أربعةٌ منها بمسودّتها ولذلك عمدت إلى إملاء الفصول الأربعة التي لم أحرّرها ، حتى وقت متأخر حتى الرابعة صباحاً .

وكان مكتب الآلة الكاتبة في شرفة خشبية ولها نوافذ زجاجية مفتوحة تظلّلها تعريشة عِنَب ، وتهتز تحت أقدامنا ، وتغص بخمسة أو ستة كاتبين على الآلة ، ومكاتبهم وآلاتهم ، وخزائن وَرَقهم ودشْتهم ، وكنا في عزّ الشتاء ، ومرّ الليل المتأخر ، وأنا أملي على شوقي شفيق النحيل الضاوي الذي كان دائماً نصف سكران ، ولكنه في غاية الكفاءة والإتقان ، صفحةً بعد صفحة من كلام لم يعهد الفتى مثله ، عن أولئك المحاربين والمتآمرين والشيوخ والغجر والمقاتلين في سبيل الحب أو في سبيل الوطن أو في سبيل الجشع والنهيبة . وأعود إلى البيت لأكمل تبييض الفصل التالي الذي سأمليه على شوقي بالليل .

لم يكن التصوير الآلي قد اختُرِع بعد ، كنا نعتمد على ورق الكربون ـ هل يعرفه شبابنا اليوم ؟ ـ ولم يكن من الممكن استنساخ أكثر من ثلاث صور بالكربون ، وقد سلّمتها يوم ٣٠ ديسمبر ، وصلتُ البيت الساعة الخامسة صباحاً وطسستُ وجهي بقليل من الماء ولم أنم بالطبع ، وفي الثامنة والنصف سلّمت النسخ الثلاث . ولم يبق عندي منها إلاّ المسودات الناقصة .

وعدت لكي أنام بقية اليوم ، وقد نفيت عن ذهني وعن روحي كل أثر للرواية ، أو هكذا ظننت .

بالطبع لم أحصل على الجائزة ، وذهبت فلوسي ووقتي وجهدي سُدى . قلت لنفسي : لا ، لم يضع شيء ، استمتعتُ حقاً بالكتابة وبقراءةٍ متعمّقة حول حقبةٍ أحببتها .

ضاعت الرواية إذن ، ونسيتها تماماً .

لم أفز بالجائزة ، لأنني ، كما أدركت بعد زمن طويل ، لم أكن أريد أن أفوز ، أو على الأصح كانت تتجاذبني النزعتان على السواء ، أن أسدّد ديوني وأخلص من مأزقي المالي ، وأن أحتفظ لنفسي بكرامةٍ معيّنة ، أن أكتب في النهاية ، ما أريد لا ما أريد الفوز بفلوسٍ عنه .

فهل يبدأ كاتبٌ يريد الفوز في مسابقة وطنية روايته بحادثة غريبة عن شَبَق «حمار» يمتطيه شيخ جليل ، ونزواته على حمارة غجريةٍ غازيّة ؟

وتبدأ من هنا حكاية غرام جسداني وروحي بين الشيخ والغجرية .

كأنما كنت أتحدّى المواضعات التقليدية ـ مع أنني انتهجت نهجاً تقليدياً ما في الكتابة

نفسها .

أم أن هذا صحيح ؟

صحيحٌ أن الرواية مكتوبة على نمط الرواية التاريخية التقليدية ، ليس فيها أي طموح لإنجاز فنّي « عصري» مُغامِر أو تقنيّات حداثية ، على صعيد الشكل ، ولكن ذلك لا يمكن أن يكون صحيحاً على إطلاقه ، تماماً . لا بدّ أن أجزاء من كاتب « حيطان عالية» قد تسلّلت إلى عمله في «أضلاع الصحراء» ، مهما كانت «عقلنة» العمل وتسلسله التراتبي في الزمن .

كان ضغط الوقت قد أجبرني على ابتسار هذه الرواية ، خطّطت لها أن تطول ، على نحو طبيعي في سياقها ، أي ضعف ما ظهرت عليه ، وما زلت أحلم ـ وأعرف أنه يكاد يستحيل تحقيق هذا الحلم ـ أن أكتبها من جديد ، في سياقٍ حداثيّ ومُغامِر ، لكي تندرج مع كلّ حروب الوطن ، مادتها الخام معدّة ومحفوظة عندي منذ سنين عدداً . وأسأل نفسي : «هل في العمر بقيّة؟»

□□□

انتهت الحلقة الأولى من هذه المسلسلة عند هذا الحد وانزوت الرواية بين أرتال الأوراق وأكوام الكتب حتى جاء وقتٌ بدأ فيه صديقنا كمال حمدي مسؤولياته في جريدة «الرياض» ، فاتصل بي طالباً رواية مسلسلة وظلّ يكرر الإتصال ويلحّ يوماً بعد يوم ، نصف ساعة أو أكثر على التليفون من الرياض للقاهرة ، وأنا أجيبه ببساطة أنني لست من كتّاب «المسلسلات» . حتى جاء يوم لمعت فيه ومضة ذكرى فاستمهلته أياماً وبدأت أبحث عن «أضلاع الصحراء» حتى وجدتها ، ناقصةً الفصول الأربعة ، بعد عملية بحث عنيدة وعنيفة ، ولكنني وجدتُها في الجزء غير المحرّر من المسودة . دفعت بها إلى الآلة الكاتبة من جديد ، كان عصر التصوير الآلي قد جاء ، وحرّرت الفصول الناقصة انطلاقاً من مسوداتٍ مكتوبة بخطٍّ لا يكاد يُقرأ .

ونُشرتْ منجّمة ، على عشرين مقطعاً في ملحق «الرياض» الأدبي ، وفجأة توقف نشرها قبل أن تنتهي الرواية ، دون أن أعرف ـ حتى الآن ـ سبباً لذلك .

ربما كانت تلك الفصول الأخيرة التي تتناول حياة الصليبيين في دمياط ، أكثر مما تحتمل معدّة «الرياضيّين» .

ومرة أخرى نسيت الرواية . حتى وجد الصديق الشاعر ماجد يوسف نسخةً منها ، ملقاة في مكتبي بالبيت ، وطلب أن يقرأها .

لكنه لم يقرأها فحسب ، بل ذهب بالنسخة إلى الهيئة العامة للكتاب ، دون أن يقول لي شيئاً ، وسلّمهم النسخة برقم تسلُّم ، وجاء إليّ ليقول لي أنه فعلها .

ولم أسمع عنها حِساً ولا خبراً ، بعد ذلك ، حتى سمعت أنهم في الهيئة العامة للكتاب يبحثون عن عنواني ، لأن عندهم ورقة ناقصة من كتاب لكاتبٍ لا يعرفون أين هو .

كانوا قد بدأوا الطبع ، وتوقفوا شهوراً طويلة ، حتى يعثروا على هذا الكاتب المجهول الذي إسمه إدوار الخرّاط ، ويحصلوا منه على تلك الورقة الناقصة !

في نهاية المطاف ظهر الكتاب في ١٩٨٧ وعليه ، فقط ، في آخر صفحة «ديسمبر ١٩٥٩ »دون تفسير تاريخ ميلاد الرواية .

□□□

سألني الصديق فايز أبا ذات مرة ، عن رأيي في الرواية التاريخية . وقال : «لعلنا هنا ممتلئون بطروحات جورج لوكاتش في هذا الموضوع بطوائف شتّى من التنظيرات . . وأطروحات التيار التجريبي الذي ينحو منحى تراثياً كما نجده لدى إميل حبيبي مثلاً أو الغيطاني أو عز الدين المدني - في تونس مثلاً أو الفريد فرج في المسرح وخالد المبارك والطيّب الصديقي» ، وسأل : «هل تعتقد أن الإتجاه إلى الكتابة التاريخية يمكن أن يعبّر عن قضايا العصر على نحو صادق وأين أنت من كل هذه الرؤى المختلفة؟»

أجبت بأنه واضح أن هنالك تياراً للتعبير بأحد الممكنات ، وهو التعبير عن قضايا العصر في ثوب تاريخي . والسؤال هو لماذا ؟ ربما كان هنالك احتياج في الماضي لمثل هذا النوع لظروف رقابيّة ، غير أني أعتقد أن الرواية التاريخية من الممكن لها أن تقوم بهذا الدور أو أن تتخذ هذا الاختيار أي أنه ليس عصياً عليها أن تنجزه وتوفّق في أدائه ولكن - ودائماً أمامنا هذه «اللاكن» - من مهام الرواية التاريخية أيضاً أن تنقل لنا روح العصر الذي تتناوله ، بمعنى أن تأتي بالتاريخ فتبعث فيه الحياة ولا تجعل التاريخ مجرّد ثوب أو استعارة لإسقاطهِ على الواقع ، عليها أن تتواضع أمام التاريخ وتحاول اكتشاف العنصر الحيّ أو ماء الحياة الذي يجري في التاريخ الذي تحجّر بانصرامه وجفافه ومواته .

إن بعث ماء الحياة ليرفّ في شرايين التاريخ هو من المهام الأولى ، بل الأولوية لها ، بحيث تعرف - كاتباً وقارئاً - كيف كان الناس يعيشون ويتكلّمون وما هي ظروف الحياة التي أحاطت بهم والمناخ بكل معانيه المختلفة ، وهل تجد نفسك الآن قادراً على شمّ التاريخ . . كيف كان الناس يلبسون . . أنواع الأطعمة . . أنواع التجارات - الصناعات - الأسلحة والمعدّات . . وهكذا .

كل هذه من مهام الرواية التاريخية الأوليّة والتي لم أجد من استطاع أن يوفّق فيها تمام التوفيق ، في أدبنا العربي ، حتى الآن وفي حدود علمي الذي لا أزعم أنه قد أحاط بالموضوع

إحاطة كاملة . إنّ كلّ الذين أشرنا إليهم يوظّفون التاريخ كقناع شفاف ينمّ عن مضامين عصرية واستعارة شعرية للواقع . إنهم لا يقولون شيئاً عن مَلابِس النّاس ومواصلاتهم ومآكلهم ومشاربهم . . هل تجد هذا فيما قرأت من روايات تاريخية ؟ لقد كان هذا أحد الطموحات التي سعتْ لتحقيقها «أضلاع الصحراء» في زمنٍ بالغ الوجازة كما حكيت ، ولهذا اضطررت أن أُعد قاموساً للأدوية مثلاً والمؤرخين والأطباء ونظام الجيوش والملابس والمطاعم وهيئات الناس وهكذا .

أعددتُ هذا القاموس ودرسته بعناية ، سواءً بالعربية أو بالفرنسية ، واستقيت منه حتى أوصاف الناس والقادة .

لقد سجّل المؤرخ العربي كل هذا ، وصفحاته بانتظار من يدرسها ويستوعبها ليقدّمها في قالب قصصي أو روائي ، لجدها في غمار اليوميات والحوليات التي حفظوها وعلينا استخلاص العناصر ذات الدلالة من ركام التاريخ وصياغتها روائياً .

هناك بالطبع كثير من التفاصيل التي لا دلالة لها في الواقع القديم .

السؤال هنا هو هل تستطيع ، بعد الإحاطة بكل هذه الجوانب ، وأنت كاتب معاصِر ، أن تسلخ نفسك تماماً من قضاياك وهمومك اليومية ؟

الإجابة كلا وسواءً شئت أم لم تشأ لا بدّ أن يتسلل همُّك وواقعُك الآن إلى معالجتك وإلى رؤيتك لما حدث في الماضي .

إن التوازن بين هذين الفلكين العريضين من العناصر هو مهمّة كاتب الرواية التاريخية ، لكن ما ألاحظه هو رجحان كفة الميزان باتجاه الواقع المعاصر ، واقع الكاتب المعاش ، على حين يشحُب «التاريخ» ويُتخذ لا كمرقى أو جبل بل كمشجب تُعلّق عليه همومنا المعاصرة ، وليس شجرة نحيا بجذورها وتفرّعاتها . . وحتى اللغة لا يُستفاد بها إلاّ في حدود ضيّقة ولا تتمثّل في صلب العمل الروائي ، فتجد في العمل لغتين .

أرجو أن يكون في «أضلاع الصحراء» ، نجاحٌ ، بقدرِ ما على الأقل ، في هذا الجانب ، ربما لأن لغتي الخاصة أفادت من اللغة التاريخية ولم ترتَهن لإسارها أو تفقد معاصرتها ، ربما لأن اللغتين قد انصهرتا معاً ، واندغمتا في «روح» واحدة ، أو في سياقٍ متراسل النغمات . هذا على الأقل ، عندما أنظر الآن ، هو ما أرجوّ أن يكون قد حدث ، منذ نحو خمسة وثلاثين عاماً . ولكنني بالطبع لا يمكن أن أكون حَكَماً في هذا المجال .

كل ما أرجوه لقارئ اليوم أن يجد في هذا العمل متعة ، ولعله أن يجد فيه أيضاً بعض الفائدة .

وأظن أن المتعة والجدوى متلازمتان .

10

تجربتي في الترجمة الأدبية

حوار مع الذات

ليست هذه الذكريات ما يشكّل ورقة عمل وليست بحثاً أكاديمياً أو أي شيء يشبه ذلك من قريب أو بعيد ، هي كلمة عن تجربة شخصية حميمة وخاصة ؛ فإذا كانت تفتقر إلى صرامة المنهج العلمي أو جفافه فإنني أرجو أن تكون أيضاً بعيدة عن تهافت أو خفة الحكايات عن التجارب الشخصية ، كما أرجو أن يكون فيها ما يحمل أكثر من دلالة شخصية .

عندما كنت في الحادية عشرة ترجمت قصة تمثيلية في ثلاثة فصول عنوانها : في الغابة أوهانسل وجريتل ، ما زلت محتفظاً بالمخطوط ، بالحبر الأزرق المكتوب بسنّ ريشة مما كان يستخدمه التلاميذ - والكبار - في ذلك الزمان .

تلك كانت ترجمتي الأدبية الأولى .

وفي العام التالي بدأت ترجمة رواية اسمها السهم الأسود من الإنجليزية للعربية أيضاً ، ولا أذكر الآن هل أنهيتها ، فلم يبق منها عندي إلاّ بضع شذرات من المسودة أجد فيها عبارات فضيحة مثل «وإن اضطررت للموت فلا أشهى من الموت معك . .»

في تلك الفترة كنت أكتب ما ظننته شعراً أتوخّى فيه الكلمات الحوشية المهجورة من قبيل « وإني لعفّ حازم ولي من العزم حديد مذرّب» . وفي يناير ١٩٣٨ أجد أنني قد عرّبت عن الإنجليزية ما أسميته «الفيأة» على نحو : «نفيء بعد يوم عسير إلى منزل الإسعادِ . . ونهبط وقد نال منا لغب العمل إلى الوادي . . يحوطنا رجب الدلوك والشمس تَرِي كالزنادِ . . وأمامنا تحفد ظلالنا فتغدو الأرض كالبجادِ » ، كنت في الثانية عشرة . .

وهأنذا بعد أكثر من نصف قرن (أي ستين عاماً على وجه الدقة) أجد أنني كنت أريد أن أترجم روايةً مثل «الرجل الأول» لألبير كامي ، بعد أن انقطعت عن الترجمة خمسة عشر

عاماً (فيما عدا كتاب واحد) كنت أريد أن أعود إليها ، كما يعود المرء إلى محبوبة قديمة ، ولكني لم أترجمها ، فليست العودة إلى حبيبة قديمة أمراً ممكناً .

فلم تكن الترجمة الأدبية - ولا الترجمة بعامة - مهنتي قط . فإن لم تكن زوجة فلعلّها أن تكون ، مع ذلك ، عشيقة ، أو على الأقل رفيقة .

في خلال هذه المسيرة التي إن كانت طويلة ربّما لأكثر مما ينبغي ، أحسّها قد انقضت خاطفة . . ترجمت عن الإنجليزية والفرنسية خمسة عشر كتاباً منشوراً ، وترجمت للإذاعة عشر مسرحيات طويلة ، واثنتي عشرة مسرحية قصيرة ، وترجمت لمجلة لوتس عشرات من قصائد لشعراء أفريقيين وآسيويين ، ومنذ الخمسينات ترجمت كتاباً لبول ايلوار اسمه «السرير - المائدة » وقد ظلّ هذا الشعر غير منشور حتى هذا العام ١٩٩٧ ، وترجمت كذلك شعراً آخر لا لشيء إلاّ بفعل حبّ .

□□□

لماذا ؟ و كيف ؟ هما السؤالان الأساسيان في هذه التجربة .

أما لماذا أترجم فهو السؤال نفسه لماذا أكتب ؟

وما أصعب الإجابة عن هذا السؤال .

أترجم - كما أكتب - مدفوعاً بقوة قاهرة ، لأنني لا أملك إلاّ هذه الوسيلة سلاحاً للتغيير ، تغيير الذات وتغيير الآخر : إلى أفضل ربما ، أو إلى أجمل ، إلى أدفأ في برد وحشة ما ، إلى أرْوَح في حرّ العنف والإختناق ، لأنني أتمنّى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة في ساحة حقيقة لا حدود لها ولا وصول إليها ، لأنني أتمنّى أن ترتفع معرفتي - ومعرفتكم - بالذات ، بالآخر ، بالعالم ولو كان ذلك بمقدار قامة ، لأنني لا أطيق أن أتحمّل في صمت جمال العالم وأهواله ، المعرفة إذن ، والتواصل والشهوة اللاعجة إلى التغيير . هذه فيما أتصوّر هي الإجابات - وهل ثمّ من إجابة قط ؟ وهل ثم من إجابة - أيضاً - تستنفد طاقة السؤال ؟

الترجمة عندي - كالكتابة - هي سعي إلى المشاركة ، وربما هي تخلٌ عن رذيلة ورزيّة قابضة هو حواذ الأثرة ، وأسر الأنانية . كم تمنّيت دائماً ألاّ تكون متعتي الخارقة بنصّ ما - أو بعمل فني ، أو بجمال باهر على السواء - قاصرة عليّ وحدي ، هذه متعة تزيد بل تفيض بالعطاء لا بالأخذ ، وتثرى وتتسع وتعمّق بالمشاركة لا بالاستئثار ، بلا شك ، مثل كل متع الحبّ .

هل من ضرورة لإنكار أن في الترجمة أيضاً متعة اللعب بالكلمات - وما وراء الكلمات من طاقة ؟ ولكن ما أشدّ جديّة هذا اللعب الذي يقع في مكان ما من جوهر العمليّة

الفنيّة نفسها . إذ أن لعبة الإفصاح عن مكنون الذات ـ وعن خفايا الآخر الذي هو بالضرورة وبالتعريف وجه «آخر» للذات ـ هي لعبة حياة أو موت ، مثل لعبة الروليت الروسيّة الشهيرة ، إن أخطأت فهي التهلكة ، وإن وفّقت كتبت لك الحياة .

هل ثمّ شك في أن الترجمة إعادة صياغة ، إذ يستحيل أن تكون مطابقة ، لكنها ليست مجرّد مقاربة . الترجمة إعادة تشكيل للعالم ـ ربّما هو عالم الآخر الذي أترجم عنه ، وربّما كان هو عالمي أنا ـ أو ساحة من ساحاته الفساح (وإلاّ فلم اخترت أن أترجمه ـ هو لا غيره؟) وإعادة الصوغ هي أيضاً من محرّكات الإبداع ، أي الخلق خلقاً سوياً من جديد . إعادة التشكيل إذن نحو الأفضل ، الأعدل ، الأجمل والأقرب والأوثق وشيجة وعرى .

لم أترجم قط نصاً إلاّ وقد كنت أحببته ، وهاجني شوق أن يشاركني في المتعة به أهلي وناسي ، وتمنيت أن يكون فيه ما يحفز ولو قارئاً واحداً إلى التغيير .

□□□

أما كيف ؟ فهو لبّ التجربة ، من داخل آليّات الترجمة .

فالمسلّم به أنه إذا كانت الترجمة خيانة بالضرورة فهي خيانة مبدعة ، وهي لا بدّ أن تكون خيانة العشّاق ـ ولا يمكن أن تكون مجرّد نقل ، ذلك بالبداهة محال .

المدرستان ـ أو الاتجاهان الأساسيّان في الترجمة الأدبية هما من ناحية مدرسة الدقة والأمانة المطلقة مع الأصل ، ومن الناحية الأخرى مدرسة الوضوح والسلامة وتقريب «المعنى» إلى الأفهام ، دون تقيّد بكلمات الأصل .

أما أنا فإنّ إيماني بأن العربية لغة فادحة الغنى بل فاحشته ، وعشقي لهذه اللغة ، وأن كنوزها ما زالت تنتظر سبر غورها ، وأنها لغة قادرة ، وارثها ثريّ بالمنجزات شبه المجهولة ، ذلك يدفعني إلى أن أنضوي تحت لواء المدرسة الأولى ، مدرسة الدقّة الكاملة والسعي إلى الوفاء الكامل بما يحمل الأصل ، مهما بدا أن ذلك قد ينأى بالترجمة عن تسطيح أو استسهال أو ما يسمّى ـ خطأ ـ بالسلاسة (التي هي بالضرورة خادعة) .

إن معرفة دقائق اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها بديهية وضرورية ، لكنها كما هو بديهي أيضاً غير كافية ، إنّ إدراك وتمثّل السياق الثقافي أو البيئة الثقافية سواء كانت تاريخية أم فلسفية أم غير ذلك ، هو من ضرورات الترجمة الحقيقية المبدعة ، والمقدرة على الإيحاء بهذا السياق الثقافي مع اندراج النصّ في السياق الثقافيّ المغاير للغة المنقول إليها ، بكل ما يحمّل ذلك من وعي بظلال الكلمات ، واختيار المفردة المُثلَى من بين المترادفات ، واليقظة بإزاء سياق تركيب أو تتالي أو تضادّ الألفاظ في إطار الجملة الواحدة ، والسيطرة على الآليّات اللغوية ـ الثقافية في الوصل والفصل والتجميع والتفريق ، وهكذا من سائر أدوات الصنعة

التي تظلّ مع ذلك جامدة وميّتة ما لم يرفدها إلهام الإبداع الذي لا يمكن فضّ أسراره .

لم أترجم نصّاً قط إلاّ وقد كان ديدني السعي إلى التزام دقّة كاملة في الإيماء إلى الأصل وإلى استلهام موسيقية أو إيقاعيّة النصّ الأصلي فضلاً عن الاحتفاء ـ ما وسعني الجهد ـ بضبط وتحديد القصد الأول في النص .

ومع ذلك فما أكثر ما سمعت أن النصوص التي ترجمتها تقرأ كما لو كنت قد كتبتها ابتداء ، وما أكثر ما قيل لي أن الأسلوب واصطفاء الألفاظ بل ولفّات الجمل كلّها «خرّاطية» .

نعم . فليست الترجمة أن « تبيع نفسك» للنص الأصلي (وهو مستحيل على كلّ حال) ولا أن تتبعه حتى لتفقد ذاتك ، بل الترجمة الحقّ أن تجد هذا الإتّساق الصعب والممتع معاً بين الدقّة في النصّ الأصلي والمذاق أو النكهة في النصّ المترجم ، أي الإتّساق بين الذات والآخر بحيث إن لم يندمجا فهما على الأقلّ متناغمان .

لعلّ تلك بعض سمات تجربتي في الترجمة الأدبية .

11

لا أكتب داخل الأطر المتعارف عليها !

حوار مع منتصر القفاش

تشهد الحركة الثقافية في القاهرة عودة إلى نشر نتاج الذين شكلوا طليعة أدبية في الأربعينات من هذا القرن ، منهم جورج حنين وألبير قصيري والشاعرإبراهيم شكر الله ، ومحمد منير رمزي . هنا حوار مع إدوار الخرّاط تناول هذه الظاهرة ، كما تحدّث عن نواح في تجربته الإبداعية . وإدوار الخرّاط احتفل في مارس ١٩٩٦ بعيد ميلاده السبعين ، حيث أقيمت احتفالية شارك فيها المبدعون والفنانون التشكيليون والنقّاد والشعراء .

الكتّاب الطليعيون

يلفت انتباه كل متابع للحركة الثقافية المصرية في الفترة الأخيرة ، ظاهرة إحياء أعمال الكتاب الطليعيين ، من أواخر الثلاثينيات والأربعينيات ، كيف يرى إدوار الخرّاط هذه الظاهرة ؟

كان من دعاويّ القديمة باستمرار ، أن ما يسمّى بالكتابة الجديدة أو الحساسية الجديدة أو عبر النوعية ، أرسيت أسسه أو ألقيت بذوره في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وأن هذه الأسس أو البذور كان مخصبة كامنة ، وخفية التأثير ، لكنها مستمرة وعميقة . إن ما يسمّى بجيل الستينيات في مصر ، أو ما أوثر تسميته بجيل الحساسية الجديدة ، هذا الجيل الذي تبلور حول المجلة الطليعية الشهيرة « جاليري 68 » كان استمراراً واعياً أو غير واع لتلك الكتابات الطليعية في الأربعينيات . لا شك عندي أن كُتّاب هذا الجيل أطّلعوا على مجلات مثل مجلة «التطور» التي كان يرأس تحريرها أنور كامل ، أو «المجلة

الجديد» في الفترة التي رأس تحريرها رمسيس يونان أو الأعداد القليلة التي ظهرت من مجلة «البشير» أو أخيراً مجلة «الفصول» التي كان يشرف عليها فتحي غانم . ومن دون إدعاء أو زهو ، فإن كتابي «حيطان عالية» الذي ظهر في آخر الخمسينيات ، ونصفه مكتوب في الأربعينيات والنصف الآخر في الخمسينيات كان له أثر يعتد به ، وعندي شهادات توضّح أن بعض الكتّاب قرأوا هذا الكتاب من دون أن يعرفوني وترك فيهم تأثيرات . كل هذا يعني في النهاية ، عملية تيار متصل غَاضَ في وقت ما ، ثم عاد فجاش وتدفّق .

ازدهار كتّاب الأربعينات

ما رأيك في الأسباب التي أدّت إلى ازدهار كتابات الأربعينيات الآن ؟

هناك أسباب خاصة بهذه الحركات الطليعية والحديثة ، تكمن في قوتها الداخلية وما تملكه من دفع وحفز ذاتي ، إذ صح التعبير . بمعنى أن هذه الحركات تمتاز بسعيها نحو البحث والسؤال والمعرفة والتواصل ، على عكس الحركات التي تتسم بالاستقرار وما يشبه الكمال وما يتأتّى عن التوازن وما ينتج عن اليقين . هذه الحركات الأخيرة كلاسيكية وتقليدية وبطبيعتها غاربة وآفلة لأنها كاملة بمعنى من المعاني ، والكمال هنا في أنها حقّقت ما خرجت لكي تصل إليه ، وما دامت قد وصلت فإنها انتهت . لكن أقرب ما يمكن أن نتلمسه من الأسباب يكمن في الساحة الاجتماعية والثقافية ، منذ الستينيات : انهيار المشروع الاشتراكي والهزيمة وسقوط الشعارات إلى آخر الكوارث التي داهمتنا جميعاً ، والتي كنا نستشعرها منذ الأربعينيات ، وميزة هذه الحركات الطليعية أنها كانت تتنبأ بذلك كله بغموض ، ربما ، أو بغير دقة علمية لأن هذا ينافي العملية الفنية ، وكنا نشعر في الأربعينيات بالإحباط وأنه ليس كل شيء حسناً على وجه الأرض ، هناك الآن بحث مستمر في أفق مدلهم ، بالإضافة إلى السعي نحو الإشراق والتفاؤل . في هذه الفترة التي نعيشها نمر في منعطف تاريخي إذا صحّ التعبير ، أو نخوض غمار أزمة اجتماعية وثقافية جديدة ، ولعلها تذكّر أو تشبه الأزمة الاجتماعية والثقافية في الأربعينيات .

قصة بيت قديم

في كتابك «مخلوقات الأشواق الطائرة» نجد قصة بيت قديم ، وهي عن بيت الفنانين في درب اللبانة ، الذي تقابل فيه وتجمع كتاب وفنانو الأربعينيات . هل كتبت هذه القصة الآن بتأثير من ازدهار الأربعينيات أم أنه حنين إلى القيم الفلسفية والجمالية التي جمعت بين كتّاب تلك الفترة وتراها اليوم مفتقدة ، أم تثبيت لهذه اللحظة التاريخية حتى لا تضيع ؟

أسلّم بقدر من الصحة لكل هذه التفسيرات ، قصة «بيت قديم» فيها أمران ، من الناحية العينية أو التجسيم ليست بيتاً للفنانين فحسب ، لكنها بالإضافة إلى ذلك بيت من وحي الخيال والتركيب الفني الذي فيه ملامح من بيوت مختلفة جاءت في أعمالي السابقة ، ليس بيت الفنانين في درب اللبانة فقط بل مضاف إليه بيت «الشِعرىَ اليمانية» في رواية رامة والتنين ، والزمن الآخر ، ويقين العطش ، وبيوت غيط العنب وراغب باشا ، الأهم من هذا أنه تجسيد قصصي لحالة روحية وجدانية يمكن أن تكون ببساطة حباً أو شوقاً أو لوعة أو كما قلت في سؤالك قيمة فلسفية .

هذا يذكّرني بما قلته في «ترابها زعفران» ، إنها ليست سيرة بل صيرورة .

بالضبط ، وهناك أيضاً في الكتاب خبرة جمالية صوفية ، وأنا أوثر أن أسميه كتاباً فهو ليس مجموعة قصص .

كتاب أم قصص

على رغم أنك تفضل تسميته بالكتاب لكنك اخترت أن تضع على الغلاف كلمة قصص ؟

هذه التسميات والعناوين تحفيز للقارئ ، وتحدّ للنوع الأدبي كما تعرف ، لا أكتب داخل الأطر المتعارف عليها ، منذ كتاباتي الأولى ستجد في القصص التي تبدو تقليدية والمكتوبة في أوائل الأربعينيات أنها تخرج على النمط المألوف . . وهذا ما دفعني إلى تلمّس وتأكيد الطروحات التي أطلقتها في الكتابات النقدية مثل العبر نوعية ، فهذا اكتشاف لم أقرأه في مكان آخر ، وأحاول أن أعرفه عبر كتاباتي نفسها ، أنا أدعو القارئ إلى اليقظة والتحفّز والمجابهة .

العلاقة بين الناقد والمبدع

على ذكر كتاباتك النقدية ، نريد أن نستكشف العلاقة بين الناقد والمبدع أثناء كتابتك الإبداعية ؟

لا أستطيع القول أن الناقد أثناء الكتابة قضي عليه قضاء مبرماً ، لكنه ليس موجوداً على مستوى الوعي أو لحظة الكتابة ، لذا وجدت أن أحسن الصياغات هو المفاجئ وغير المتوقع ، وأحسن الصياغات هي التي لم تكن مدبّرة ولا منتظرة ، وتأتي من المجهول مرة واحدة . الناقد إذن يطل برأسه المثقل بالأشياء بعد تمام العمل الفني ، وعادة يطلّ برأسه لكي يقول بضض أوجه القصور وعدم الكمال في العمل ، الذي يكون قد انتهى بالفعل ، ولا يملك

الفنان إلاّ أن يسلم بانتهائه .

معايشة طويلة

لكن يعرف عن بعض كتبك أنها ظلّت تعيش داخلك أكثر من عشرين أو ثلاثين عاماً قبل أن تكتبها ، ما هي طقوس هذه المعايشة الطويلة ؟

في الغالب تكون لحظة الكتابة قصيرة محتشدة مركزة ، أنسى فيها العالم ، لا أستطيع كتابة كلمة في غرفة فندق أو مقهى ، أكتب في منزلي أو في غرفتي . معظم الكتابات تستمر معي سنوات طويلة أمارس الحياة وأنا أحمل معي مخلوقات وأشباحاً وجملاً وصوراً وأحداثاً ، كلها حيّة ليست متزاحمة وإنما قائمة وموجودة عبر السنوات . وقد أكتب خلال هذه السنوات جملاً أو كلمات متناثرة أو مفاتيح أو إشارات تكون في قصاصات صغيرة جداً ، تتجمّع وتتراكم لكي تكوّن ما يشبه أضواء المنارات أو علامات الطريق في الصحاري . وأنا أتحدّث معك ، في هذه اللحظة هناك نوع من الإنفصام المحكوم بعملية توازن نفسي دقيق جداً ، وحرج جداً ، بين لحظة المعايشة العادية للحياة ، ولحظة معايشة خفيّة لتجربة الكتابة ، وفي عملية النقد نفسها هكذا أمر بالمعاناة والمتعة نفسيهما كما لو أن الخيال والحلم هما الجوهر الحقيقي للواقع .

ضياع التجربة

ألا تخشى خلال هذه المعايشة الطويلة من ضياع التجربة ؟

بل قد أشعر بالرعب . وبالتأكيد هناك أشياء ضاعت من دون عودة . لكنني آمل في أن كيمياء لحظة الكتابة ، لا أقول توقظها أو تبعثها ، بل أقول تشقها لتظهر ، لكن الرعب قائم .

التحضير

بالنسبة إلى مسألة التحضير المكتبي قبل أن تكتب أحد أعمالك ، بمعنى الرجوع إلى مراجع أو تجميع قصاصات من الجرائد والمجلات ؛ ما أسلوب تعاملك معها والمشاكل التي تواجهها ؟

المسألة في النهاية تتوقّف على مزاج متقلّب ومتراوح وغير ثابت ، بين الإعداد والتحضير والأرشفة وبين الحدس المفاجئ . كثيراً ما تعد المادة المكتبية ثم لا تُستَخدَم أدنى استخدام ظاهرياً ، ولا شك أنها تترك أثراً خفيّاً وقد تأتي المادة الخام بكل خشونتها إذا كان العمل الفني يقتضي هذا .

12

رامة .. غُنُوصِيّة محدثة وملتبسة

حوار مع الذات

كتب الروائي المصري الكبير الأستاذ إدوار الخرّاط هذا الحوار مع الذات عن روايته الجديدة : «يقين العطش» لكي يشارك بنفسه في «الحركة النقدية» التي تدور حول كتاباته هو الابداعية في الحب والبحث الدؤوب في ثنايا وأعماق تلك الكتابات الكثيفة المفعمة شاعرية والمثقلة بالمعرفة وبالخيال والتي تدفع في شرايين الإبداع الأدبي ، والفكري المصري بالكثير من الدماء الطازجة المتجدّدة والأصيلة . . . غير أن الأستاذ إدوار - وهو ناقد تأسيسي كبير إضافة إلى دوره الرائد في الكتابة الإبداعية - يكتب مكتشفاً بنفسه عالمه ومكوّنات هذا العالم الإبداعي - فإنه يمسك بريشة الشاعر بقدر ما يكتب بقلم الناقد المفكّر والمثقف المعلّم الكبير . .

سامي خشبة

إذا كانت الغنوصية المأثورة تؤمن بوجود علاقة أولية روحية غير قابلة للفهم أو التفسير العقلي تتأتّى من الفيض الإلهي وتتناقض مع العالم المادي الذي هو مصدر للشر (على عكس الفيض الإلهي الذي هو خير مطلق) فإنه من الممكن أن نرى في «رامة» الشخصية والرواية على السواء ملامح غنوصية ، ولكن الدعوى هنا أنها غنوصية غير خالصة ، وأنها ملتبسة ومتناقضة مع نفسها ، وذلك لأنها - بالضبط - غير كلاسيكية وغير مأخوذة بحذافيرها من التراث ، بل هي ملتصقة بروح الحداثة ونابعة عنها .

في الغنوصية أن الحقيقة واحدة مهما اختلفت تجلياتها أو درجاتها ، والغنوص ***gnosis*** هو المعرفة عن طريق الكشف ، بلا واسطة .

وفي «رامة والتنين» ثم في «الزمن الآخر» وأخيراً في «يقين العطش» نداء لامرأة واحدة، متعددة التجليات، يعرفها المنادي العاشق معرفة لا تحتاج إلى دليل برهاني أو عقلي :

« ما زلت أناديك رامة .. انيما .. ماندالا .. امرأتي .. ميناثي .. مغارتي .. كيمي .. منامي .. يا منت الرؤوم ياموت زوجة آمون .. يامعت مرآتي .. كرامتي .. مريم المملوءة بالنسمة .. ديميتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمن والرحمة .. رحمها المنهوم إلى المني والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام .. يا أم الصقر .. أم الصبر .. أم الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه .. رامة .. »

وهو نداء له صدى قبيل نهاية «الزمن الآخر»

«ماريا ، ماريا ، يا رؤوم ، يا من سقيت لبن الأمجاد جميعاً ، مرارة انهمار حبك المدرار مريثة وسائغة السلسال ، هي المن والسلوى أنتِ امرأة المرآتين ، الساطعة والسوداء ، كلتيهما » .

أما في «يقين العطش» فإن النداء يتخذ صورة «غنوصية» جلية وملتبسة أيضاً :

«التوله ، التصوّف بالعشق ، المطلق ، تجميدك وتجبيدك وتحييدك معاً ، التوق إلى معرفتك معرفة شاملة في استضاءتك النورانية وفي مباذلك الأرضية معاً ، المعرفة الشاملة ، الحبّ الكلي»

إذن فإن هذه المرأة ليست مؤلهة ، على رغم ألوهيتها المطلقة ، بل هي أيضاً وأساساً أرضية ، أرضية صراح ، وواقعية بل تكاد تكون مبتذلة ، أي أنها «غنوصية» و «لاغنوصية» Agnostique في الوقت نفسه .

إن هذا النداء ـ المتصل عبر سنوات متطاولة ـ لا يعرف له قطّ إجابة ، فهو وجيعة وتحقق في آن معاً .

ومع أنني نشأت في بيئة قبطية أرثوذكسية فلا علاقة لهذه الخبرة ـ هنا ـ بأية عقيدة دينية شأن كل خبرة عرفتها ، لستُ عقيدياً dagmatique بحال ، فيما أرجو ، بل أنا علماني ، حتى الصميم ، وإنما أقصد الأثر الثقافي لهذه البيئة .

بماذا نفسّر ـ أو ندرك ـ قول ميخائيل إلى رامة ، أم أنها نجوى للذات :

«هل تعرفين يا حبيبتي أن الملك ميخائيل هو شفيعي ، وسميي ، وملاكي الحارس؟ .. قال لها : كنت في صغري يصنعون لي الفطير في عيدي ، عيد الملاك ميخائيل ، كبير الملائكة ، وقائد جنود السماء ، بسيفه ذي الحدّين ، وعندما آكل الفطير المنقوش

بالكلمات القبطية القديمة ، اللامع الوجه بالزيت ، أراه ، ملاكي وحارسي وشقيقي ، بدرعه الفضية ورمحه الطويل ، يهم ، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة في الظلام »

فهل هذا هو الإيمان الغنوصي الذي لا يستند إلى براهين عقلية ولا إلى دعم من كتاب مقدّس ، بل ينبثق مباشرة من فيض مفارق ؟ في هذه الأيقونة الثلاثية سعيٌ إلى الخلاص ، بالمعرفة . الحب الشبقي هنا هو معرفة . وهو سعي للمعرفة محكوم عليه بالإحباط ولكنه لا يتوقف . عند الغنوصيين القدامى فإن الخلاص بالمعرفة أفضل من الخلاص بالإيمان (هذا إلى أن الإيمان عندهم أفضل من السلوك) كما أن بعض الغنوصيين يقولون بالإثنينية ، وفي تعاليمهم شطح الوهم والخيال .

تلك سمات واضحة - فيما أتصوّر - نجدها في رامة المرأة المزدوجة الإثنينية (القدسية والعهرية معاً) بل هي المرأة المتعددة الشاملة المتنوعة الواحدة في نفس الوقت .

إن إدراك هذه المرأة الإلهية الأرضية لميخائيل الذي يناديها دوماً ويعشقها دوماً يأتينا في الروايات الثلاث من خلال ميخائيل وليس عن طريقها مباشرة ، كأنما رامة هي ينبوع ذلك الفيض المفارق . وهو إدراك شديد الوضوح ، قاس وحان معاً (شأن الآلهة) إدراك عارف بما يقترب من العرفان الغنوصي - لأنه عرفان العشق المنعكس عن العاشق نفسه ، ليس الآتي من المعشوق ، ولكنه إدراك أرضي ، بل يكاد يكون فيه سخرية رفيقة حيناً وصارمة حيناً آخر ، هو إدراك معقّد ومتعدد المستويات يمتلك مقدرة على التنبؤ ، وهو في ذات الوقت موضوع أمام سؤال لا إجابة عنه ، وهو موضوع نداء ليس له إجابة نهائية .

كان السؤال - دائماً - هو الإجابة الوحيدة الممكنة ، وهو في هذا الجانب إذن مناقض للغنوصية ، بل هو «لاغنوصي » صريح .

هذا إذن وعي رامة بميخائيل ، أو هو على الأرجح وعي ميخائيل بنفسه من خلال رامة المعشوقة الأبدية : وعي ملتبس .

أما وعي ميخائيل برامة - أي علاقة العرفان العشقي بينهما منظوراً إليها من ناحية أو من خلال ميخائيل - فهو وعي (على الرغم مما فيه من تساؤل مستمر) موضوع مقرّر نهائي ، وعي غنوصي حقاً ، واحد عبر تجلّيات لا يكاد ينتهي تعدّدها ، وعي لا صلة له بالتملّك أو الاستحواذ ، لأنه يعرف أنه مهما لجّ به الوجد ، والتوله ، والتصوّف بالعشق ، مهما شطّت به المجاهدة والسعي ، فإنه غير قادر على امتلاك إلهه - أو فلنقل إلاهته - بل كان الإلاهة هي التي تمتلكه بما تفيض عليه من معرفة إشراقية .

رامة تقول له : نحن لسنا قديسين كلانا »

لكنها عنده مقدّسة ، ومبتذلة أي منتهكة في الوقت نفسه .

إنه يدرك مدى احتياجه أو افتقاره للقداسة ، ولكن سياق القداسة يشتمله ويحتويه ويطويه ، في وعيه وعشقه لهذه المرأة المثبتة دائماً في كل لحظة كمرأة ، والمنفية دائماً في كل لحظة كمرأة ، (لأنها فوق الأنثوي » بل هي «فوق الإنساني»)

لعله مما يبدو ومن غير المألوف قليلاً أن نجد في بطل ـ أو «لا بطل » ثيرفانتيس الشهير دون كيشوت ، نزعة أو شرياناً غنوصياً في علاقته بمعشوقته التي هي فوق الإنسان »

«إسمها دولسينيا . . جمالها يفوق كل ما للبشر إذ فيها تتحقّق كل خصائص الجمال المستحيلة . .»

ولكن دون كيشوت ـ هو أيضاً ـ يعرف أن دوليسنيته أرضية تماماً . رامة ـ كذلك ـ في وعي ميخائيل (ونحن لا نعرف عنها شيئاً إلاّ من خلال وعي ميخائيل) تنتهي إلى هذه المرأة التي تفوق كل ما للبشر ، بينما هي خشنة وناعمة كالأرض الجافة أو الغضّة سواء ، دمها ولحمها من دم الأرض ولحمها ، ولكنها مع ذلك تقع فيها كل خصائص الجمال المستحيلة ، كل ما هو وراء الواقع .

وإذا كان ميخائيل منشقاً على ذاته وهو يقول ، مخاطباً نفسه :

«هي على العكس منك ، تبحث عن التعدّد من داخل وحدانيتها النهائية ، أما أنت فتنشد وحدانية «مفقودة مفتتة مقسّمة» فإنني لا أشطّ كثيراً عندما تذكرني واحدية التقديس ـ التلبيس هذه بالحسين بن منصور الحلاّج :

جحودي فيك تقديس وعقلي فيك تهويس
فمـــــن آدم إلاك ومن في البُعد إبليس

أو ، هنا ، مَنْ حواء الإلهية . . ومن عشتروت ؟

في هذا الشطح التباس مطلق في النقائض في نور ساطع الحلكة ، إن كل أميرة في «دون كيشوت» ـ وعند دون كيشوت نفسه ـ هي مطلقة وكاملة وتفوق كل ما للبشر : مارسيلا ولوسيندا وزورايدا وكلارا ، تجمعهن كلهن دولسينيا ، كلهن إلهية ، إن لم يكن إلاهات في نهاية الأمر . لكن دولسينيا وحدها هي الجامعة هي الملتبسة لا أقول الإثنينية ، بل المتعددة الواحدية ، أي هي رامة الغنوصية .

ومن عقائد ميخائيل أن الحبّ الكامل المطلق هو العرفان الكامل المطلق ، كلاهما مستحيل ، وواقع ، كلاهما ضروري وعبثي ، مجيد ورث :

المعرفة هي الحق . وحدها هي الحب

صحيح أن الكاتب أو الشاعر ينبغي له أن يصمت ، بعد أن يضع القلم ، فلا يقول شيئاً عن كتابته ، وأن كتابته وحدها هي التي تقول عنه وليس العكس ، ولكن هذه تأملات قد تتجاوز نطاق كتابتي وإن كانت تشتمل عليها .

وفي تقديري أن الغنوصية عندي - إن وجدت - فهي أميل إلى الإثنينية إذ أن الشر والعدم والظلم والعالم المادي لها وجود قوي بجانب الخير والكينونة المطلقة والعدالة (المفقودة) وعالم الروح .

في فصل « القرد والأطفال» من روايتي «مخلوقات الأشواق الطائرة » ، نجد شخصية رامة مرة أخرى :

وكان القرد العاشق يقعي تحت قدميها يرفع إليها عينيه العسليتين بنظرة عبادة . كنت تحت جناحيه . كان يطويني تماماً .

وقال لي عندئذ : ما دامت عين المعرفة (الغنوص) مفتوحة فلماذا لم تهجع عين الجسد ؟

وقلت له عندئذ : عين الجسد أيضاً ترى حقيقتها . وحقيقتها لا تدحض »

وعندئذ سطع منه النور الباهر الصاعق فأغمضت عينيّ مخافة التهلكة . وفي البرق المحيط سمعت صوته : كل نور آخر هو الظلام » .

ولعل ذلك يعود إلى أصول الازدواجية (الإثنينية) للنور والظلمة ، في التراث العربي الصوفي .

« إذا أحاطت الأنوار بالشخص اندرج ظلّه فيه (عبدالله يوسف بن عبدالبصير) .

أو : النور هو إسم الله والعالم هو الظلّ الإلهي (محيي الدين ابن عربي) .

أعرف أن نور المطلق يومض في ظلمات نفسي ، فهل ثمّ فارق حقاً بين النور والظلمات؟ سواء كان النور متجسّداً في نور العشق الفيزيقي - أو ما وراء الفيزيقي - أو كان نوراً كاملاً في ذاته ، مطلقاً ، ليس فيه أدنى تناقض مع ظلمات «الأنا » أو غيابات العالم . .

13

عن اسكندريّتي .. واسكندريّة داريل

حوار مع الذات

اسكندريتي هي اسكندرية العمّال والحرفيين والجيران والمحبّين الذين عاشوا معنا بإخاء كامل ، اسكندرية البنات اللاتي أحببتهن ، مصريات كلهن ، سواء كنّ يونانيات أو شاميّات الأصل ، سواءً كن غنيّات أم فقيرات ، بنات اسكندرية حقاً ، لسن غريبات ولا غرائبيّات ولا أجنبيّات ولكن حقيقيات ، من دمٍ ولحم . لعلّ ذلك هو الذي حدا بأحد النقّاد الإنجليز أن يقول عن «ترابها زعفران» .

« (الخرّاط) يُعيد إلى الحياة اسكندريةً تستطيع أن تحسّها وتلمسها وتشمّها ، وأن تراها بكل حدّةِ تفاصيلها وبكل حيويّتها ، حتى لتصبح المدينة أكثر واقعية وأكثر سحريّة ، في الوقت نفسه ، من أيّ شيءٍ أعطاه داريل ، مثلاً ، لنا .

فهنا الحياة اليومية للناس الحقيقيين الذين يقومون بأعمال يومية على خلفية من مائة قرنٍ من الزمان ، وعشرات العقائد والأديان والفاتحين الذين يشير إليهم الخرّاط ، مستخدماً كل كلمة وكل وصف استخداماً واعياً سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة أو بالرجوع إلى الوقائع التاريخية والأدبية ، أو عن طريق اللغة» .

(ميشيل موروك ، ديلي تلجراف ، ٤ نوفمبر ١٩٨٩) .

الإسكندرية التي عشتُ فيها لها أبعادُها الأسطورية حقاً ولكن لها صخرها الواقعيّ وترابُ أرضها ، ملموساً ، مجسّماً ، في آنٍ معاً . إن شطح الخيال والفانتازيا في اسكندريتي يغوص في داخل الواقع وينبعُ منه ـ الواقع الخارجيّ والداخلي معاً ـ ويتفاعل هذا الواقع بكل ما فيّه من قسوة وجمال مع الأسطورة والفانتازيا تفاعلاً متبادلاً ، أو هكذا أرجو ، ومع ما

أسعَى إليه من دقةِ التفاصيل الخارجيّة فإن اسكندريتي هي نبضٌ متصلٌ متراوحٌ ومتلاحقٌ ، حشدٌ من الإحساسات والتأملات في حركةٍ دائمة ، هذا ما أرمي إليه . هي واقعٌ جوهريٌ - أو عدة تجليّات لهذا الواقع ، يُوضَع موضعَ تساؤلٍ بلا نهاية وبلا خاتمة .

الإسكندرية عندي ليست موقعاً جغرافياً جميلاً فقط ، وليست ساحة لالتقاء واصطدام الناس الذين يعملون ويكدحون ويحبون ويموتون على أرض الحياة اليومية ، فقط ، وليست مستودع تَرَسُّب ثقافاتٍ وحضارات تاريخيّة عريقةٍ وراهنة ، فقط ، هي ذلك كلّه ، وهي ، كذلك ، حالةٌ من حالات الروح ومغامرةُ استيعابٍ حقيقةٍ داخلية .

الإسكندرية عندي ، مع ذلك ، مدينةٌ سحريةٌ ، ترابُها زعفران ، امتدادٌ لعُبابِ المجهول ، إلى ما لا نهاية . كأنني أقفُ هناك على شاطئ الموتِ نفسه - البحر والموت عندي مرتبطان بروابط انفعالية ورمزية وبتجارب لاذعة المرارة لا يُمْحى طعمُها أبداً من على لساني . والإسكندرية هي هذا المحيط السحري اليانع النضرة على حافةِ كونٍ مِلْحيٍّ شاسع بل غير محدود . الإسكندرية عالمٌ ساطعٌ ونقيٌّ وحيٌّ ، متقلبٌ بروائح خصوبةٍ جديدةٍ دائمة التجدّد ، ولكنه هشٌ ، لا مناعة له يقع على حرف هُوّةٍ لا قرار لها متلاطمةٌ ، خادعة في لحظاتِ هدوئها ، فيها سحرٌ جذّاب لا يُقاوَم ، وجمالٌ لا يمكن أبداً الإحاطة به والإنتهاء من تَملّي مفاتِنه ، قويةُ الأذْرُعِ ممدودةٌ إليّ تدعوني دعاءً لا أكاد أعرف كيف أصدّه ، دعاءً في الاستجابة له وقوعُ القضاءِ الذي لا مَرَدَّ منه . عَلَى هذه الحافةِ الهشّة القلِقة ، بين الحياة والعَدَم ، بيتي ووطني .

لكن لورنس داريل لم يعرف الإسكندرية ولا عرف في روايته اسكندرانيين حقيقيين ، مع أنه كتب مئات الصفحات عنها .

تحتشد هذه الخرافة الغرائبية عن اسكندرية ، بأجواء خارقة ، يجهد داريل في أن يضفي عليها جاذبيةَ غير المألوف ، إلى درجة منفّرة بل ومقززة أحياناً ، فهي جاذبية الخيال المغرق ، والجمال المصنوع ، والقبح البارع أيضاً . فاسكندرية داريل أساساً هي وهمٌ غرائبيٌ ، كأنّما كُتِب لكي يرضي نزعةً عند الكاتب وعند قرّائه الغربيين ، سواء ، نجد اختلاق ، وابتعاث خرافة راسخة الجذور عن «الشرق» الذي يموج ويصطخب بشخوص عجيبة ، غير مفهومة ، تتقلّب بين العنف تارة وبين الخنوع والذلّة تارة ، ولا تكاد تنتمي إلى البشر أياً كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافاتهم .

لم يعرف داريل من الإسكندرية إلاّ سطحها الخارجي : بيوت ومكاتب الدبلوماسيين والموظّفين والمُلاّك ، الفئة الفوقية التي تطفو على عباب مدينةٍ تمور بالحياة ، كالزَبَد ، أو الرغوة ، الشوارع والبيوت التي كانت محرّمة على أولاد البلد . ما كتبه عن الإسكندرية هو

مواقع ، أو حالات نفسية للأجانب ، ولأشْبَاه المصريين ، أو مجرّد استعارات وأقنعة مصنوعة وزائفة للمصريين أو «المتمصّرين» الذين لم يعرفوا من مصر إلاّ كيف يستغلّونها ، ثمّ مَنْ يدور في فَلَك هؤلاء : الخَدَم والبغايا الذين لا يراهم داريل إلاّ من الخارج ، دون مبالاة ، وبشيءٍ من النفور . الإسكندرية عند داريل هي أسطورته الشخصيّة أولاً وأخيراً ، أسطورة تكوّنت من مشاهد خارجية التقطتها عينٌ أجنبية أساساً ، ومشاهد داخلية تخلّقت في نفسٍ منفصلة مبتورة عن قلب البلد وروحها ، حصاد عبقرية مثقلة بانحيازات رازحة وراسخة .

أبدع داريل تحفةً حافلةً بالصنعة ، روايةً رائعة ـ ومُروِّعة ـ وحاشدة بالتبصّر العميق لنفسيّات أبطاله وبطلاته ، ولكن «الإسكندرية» التي اتخذ منها عنواناً لرباعيته هي اسكندريّته الشخصية الموهومة ، اسكندرية شاعرٍ من أبرع صُنّاع اللغة ولكنّه إنجليزيّ وأجنبيّ وأحد أعضاء جالية احتلال عسكريٍّ غريبٍ تماماً عن اسكندريّتي التي وُلدتُ وعشتُ بها في الفترة نفسها تقريباً ، وعرفتُ حقاً ناسَها وأهلَها ، هم ناسي وأهلي ، يكدّون ويحبّون ويشقون ويموتون ويعملون ويحيون حياةَ كلّ يوم ، وفي الوقت نفسه هم ـ بكدحهم اليوميّ ـ شعراؤها حقاً .

14

العَالَم موضع سؤال

حوار مع فخري صالح

لا شك أن الروائي المصري إدوار الخرّاط هو من بين أكثر الروائيين العرب تأثيراً الآن في سياق عملية التحوّل في جسد الرواية العربية الجديدة . فهو منذ العمل الأول «حيطان عالية» (١٩٥٩) يحاول الإنقطاع عن الصيغة التقليدية التي كان استقرّ عليها السرد العربي الروائي والقصصي في ذلك الحين . إن باستطاعتنا أن نرصد بعضاً من السمات الأساسية في عمله بعامة منذ أن بدأ نشر أولى قصصه . وإذا كان إدوار الخرّاط قد ظلّ مقلاً في الإنتاج الروائي والقصصي خلال الخمسينيات والستينيات ، إذ أن ثلاث عشرة سنة تفصل «حيطان عالية» عن «ساعات الكبرياء» (١٩٧٢) ، فإنه بعد أن نشر «رامة والتنين» ، وهي الرواية التي أحدثت جدلاً كبيراً في النقد العربي بعد صدورها والتي يمكن عدّها الرواية المركزية التي يتفرّع منها عمله كله ، فإن إدوار الخرّاط قد أصدر منذ ذلك الحين إثني عشر عملاً روائياً وقصصياً .

إضافة إلى الإنجاز الروائي والقصصي فإن إدوار الخرّاط هو من بين من نشروا تعبير رواية «الحساسية الجديدة» وأشاعوا تأثير هذا المصطلح وتابعوا بالنقد والتشجيع أشكال الكتابة الجديدة وألفوا كتباً نقدية حول هذه الكتابات التي تنفتح فيها الأنواع الأدبية على بعضها بعضاً . ومن بين كتب الخرّاط الأساسية التي نظّرت لمفهوم «الحساسية الجديد» والأشكال الجديدة من الكتابة : «الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية » (١٩٩٣) ، و«الكتابة عبر النوعية : مقالات في ظاهرة «القصة ـ القصيدة » ونصوص مختارة» (١٩٩٤) .

إن أثر الخرّاط لا يكمن في نصوصه الروائية فقط بل إنه يمتد ليشمل تأثيره في الكتابة النقدية التي تتناول الشعر والقصة والرواية والفن التشكيلي كذلك . وفي هذا الحوار الذي

أثرنا فيه بعض الأسئلة الأساسية حول عمل إدوار الخرّاط السردي وتنظيره للكتابات الجديدة يشرح الروائي المصري العربي الكبير رؤيته للكتابة وكيف ينظر هو إلى إنجازه في الرواية العربية المعاصرة .

فخري صالح

واحدة من الإشكاليات الأساسية التي يحتفي بها عملك القصصي هي إشكالية انفتاح الأنواع الأدبية على بعضها البعض ، ويستطيع القارئ لعملك أن يلاحظ أنك لا تقيّد نفسك بمسألة التصنيف النوعي في الكتابة . فهل تظن أن عملية انفتاح الأنواع الأدبية على بعضها البعض هي مسألة شكلية بالأساس أم أنها تتعلّق بصيغة التعبير ومحاولة الكاتب قول كل ما لديه من خلال استخدام أشكال أدبية مختلفة في نص واحد ؟

بطبيعة الحال ليس لديّ تلك القصدية الخالصة المتعمّدة لعدم التقيّد بالأصناف الأدبية المتسمة بحدود الأجناس الأدبية التقليدية . منذ البداية ، وكما أجدني الآن ، وجدت حتى في كتابات الحلقة الأولى من «حيطان عالية» ، التي كان مفترضاً أنها قصص قصيرة ، إن كتابتي لم تكن فيها مواصفات القصة التقليدية التي كانت معروفة حينذاك ؛ بمعنى أنه كان يمكنك أن تجد فيها لحظات معيّنة قوية من التلبّث والوقوف عند لحظة معيّنة من الإحساس ، وهو ما لم يكن مألوفاً حينها في القصة القصيرة التي كان يفترض أنها شريحة موجزة . كان يمكنك أن تجد في نصوصي أحياناً بضع كلمات من الحوار مدمجة في سياق السرد وغير منفصلة على النمط المألوف في الكتابة القصصية في تلك المرحلة .

ليست المسألة فكرية بالتأكيد ، وأظن أنها متصلة عندي بما أجده من محاولة الوصول إلى شمولية أو كليّة الرؤية أو الحسّ أو الخبرة الفنية أو الحياتية حيث لا تصبح هناك أحادية لا في النظرة ولا في تلقي صدمة الحياة وإيجاد صدمة العمل الفني . لا تكون هنالك أحادية بل تجاور للمقوّمات المختلفة للخبرة ، حياتية كانت أو فنية ، وتمازج وتداغم لها ، وكذلك التمييز بين الحياة والعمل الفني . ليست المسألة فقط هي سقوط الحدود القاطعة بين الأجناس الأدبية من شعر ومسرح وسرد ، إلى آخر العناصر في الفنون القولية وغيرها من الفنون غير القولية مثل النحت والموسيقى . . الخ ، بل أتصوّر أن هنالك أيضاً نوعاً من التداخل بين الأرضي اليومي والقدسي المتعالي ، بين المبتذل والسامي المحلّق . فأنت ترى إذن أن هناك ما يتجاوز الإنفتاح بين الأجناس الأدبية إلى التمازج بين مقوّمات الحياة نفسها .

تحدّثت عن التداغم بين المقدّس والأرضي ، ألا ترى أن هذا منعكس على

شخصياتك القصصية ، شخصية «رامة» في «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» . هناك محاولة لدمج هذين العنصرين في إطار شخصية واحدة .

هذا صحيح طبعاً . دمج هذين العنصرين وغيرهما من العناصر ، دمج الأسطوري والواقعي ، دمج التاريخي بما هو غير تاريخي لازمني لكن مع الحفاظ طوال الوقت على العينيّة المتحددّة المتجسّدة . وهذا يعيدنا إلى السؤال الأول بأن هناك حفاظاً ، في التصوّر على الأقل ، على غلبة السردية . فمهما كان التمازج الحاصل بين الأنواع الأدبية فإن هناك سطوة للسرد أياً كان نوع هذا السرد ، فليس السرد بالضرورة مجرّد حكاية أحداث أو أفعال سواء أكانت تأتي بتسلسلها الزمني أو تخرق هذا التسلسل . وليس فقط هذا إذ من الممكن أن يكون السرد هو أيضاً سرد لتطوّر انفعالي أو فكري ما أو أن يتحقق السرد عبر الوصف العيني البصري الحسّي للأشياء ولخلجات النفس معاً . هذا الوصف وحده فيما أتصوّر يمكن أن يكون سردياً . أو على الأقل هذا ما أتصوّر أنني أسعى إليه .

عودة إلى مسألة دمج التاريخي باللاتاريخي . يلاحظ في معظم أعمالك أن هناك عدم قدرة على تحديد مرجعية الأحداث القصصية . هناك غياب للأرضية التاريخية المتعيّنة . نضرب مثلاً «رامة والتنين» أو «الزمن الآخر» ، نحن في نص يعوم على التاريخ . ألا تعتقد أن هذه مشكلة من مشكلات العمل الفني رغم أن الناقد أحياناً يضع يده على بعض النقاط . هل هذه محاولة متقصّدة لتغييب الأرضية التاريخية ؟

هل هناك حقاً محاولة لتغييب التاريخ بهذا التحديد الذي تقول ؟ فرغم ضرورة اقتحام اللاتاريخي في العمل الفني أظن أنه دائماً هناك تلك المرجعية التاريخية ، وهي ليست سافرة ، ليست موضوعة سلفاً ومقدّماً ، ليست في المقدّمة ، ليست على سبيل التأطير ، أي وضع الإطار . إنها تأتي بشكل أكثر حميمية وأكثر التصاقاً بجسد المادة المتخلّقة في العمل الفني . إنها هناك دائماً باستمرار مع وجود العنصر اللاتاريخي .

ما أريد أن أقوله ، ما أرجو أن أكون قد سعيت إلى الوصول إليه ، هو إحداث هذا النوع من التضافر بين العنصرين التاريخي واللاتاريخي بحيث يكون هذا التضافر قائماً ربما على التنافر ، لكنه في النهاية يؤدي إلى التركيب بحيث يوجد فيه العنصران معاً دون أن يؤدي التناقض إلى خلخلة البناء بل يدعم قصد الفن (ليس قصد الكاتب بل قصد النص) . التداغم بين الزمني واللازمني ، بين المقدّس والمدنّس . هذه هي الثنائيات التي أطمح أن تتجاوز ثنائيتها لتشكّل نوعاً من التداغم البوليفوني ، نوعاً من التناشط السيمفوني الذي لا يقوم على هارمونية واحدة أو على نغمية متسقة .

هل تعتقد ، ما دمت ذكرت مسألة التعدّد الصوتي أو البوليفونية ، أن هناك بوليفونية أو تعدّدية صوتية في عملك ؟ ألا تشعر أن هناك صوتاً غالباً في نصك القصصي بمعنى أن الراوي دائماً هو المهيمن في النص لأن خيالاته الداخلية ومحاولته استعادة الذكريات وتعالقه مع الواقع ومع هذه الذكريات هي الشيء المهيمن بحيث يبدو للقارئ وكأن هناك صوتاً واحداً أساسياً يفترش مساحة العمل السردي ؟

أسلّم معك أن هذا هو ما يبدو . ولكن أرجو أن يكون ذلك في حدود ما يبدو ، في حدوده الظاهرية . أتصوّر أن هناك بالفعل تعقّداً وتعدّداً في الأصوات . وهذا واضح على مستوى اللغة . على سبيل المثال الامتياح من اللغة الشعبية بمستوياتها المختلفة ، بين ما هو متصوّر أنه مهجور وحوشي في اللغة وبعثت فيه مياه حياة ، بين ما هو تقريري وتسجيلي بأخطائه الإملائية والنحوية أحياناً في بعض الرسائل وما إلى ذلك وأخبار الصحف ، وبين ما هو شعري وغير ذلك من المستويات . هذا لوحده كاف لكسر أحادية الصورة التي تبدو في الظاهر مهيمنة . لكن في داخل أحادية هذا الصوت هناك طبقات أرجو أن تكون قد تحقّقت . هناك طبقات بين تأمّل الذات والتفجّع والسخرية . بهذا المستوى من التعدد هناك تقمّص للآخر والبحث عنه ومحاورته حتى من خلال هذا الصوت . يعني هذا الصوت لا يكتفي بالذاتية الرومانتية المعروفة . أظن على الأقل أن هذا ما فعلته ، لكنه يتجاوز هذا إلى المفارقة وإلى المحاورة ولو كان هو القائم بهذه المحاورة أو هو الذي يسمح لأن يكون ساحة التعدّد والمفارقة ، يظلّ ساحة ، تبدو أحادية لأول وهلة ، لكن يقع فيها التعدّد .

عودة إلى مسألة الأجناسية . كما قلت في البداية فإن لديك ميلاً إلى شعرية الأنواع الأدبية المختلفة عما اعتدنا عليه في النظرية الأدبية . لكنك كتبت مجموعات قصصية يلاحظ القارئ أن هذه القصص يعود بعضها ليصبح جزءاً من نص روائي يوحده صوت الراوي على سبيل المثال أو توحده الحالة القصصية المتتابعة ، صورة قصصية وراء صورة لتشكّل حالة عامة . لماذا تعمل على أخذ نصوص قصصية كتبت سابقاً ثم تعيد دمجها في نصّ روائي . ما الذي تبغيه من هذا العمل ؟

أظن أنني قلت أني أعاود كتابة الخبرة الواحدة مرة ومرة ومرة إلى النهاية . طبعاً ليس هذا ، فيما أتصوّر ، مجرّد تكرار بل فيه ترداد إيقاع بمعنى أنك تجد في بعض القصص أو النصوص في رواياتي الأخيرة تناصاً مع نفسي ، أي أنك تعثر على بعض ما كتبت في «حيطان عالية» وقد وجد طريقة في ما لا أدري من الكتابات الأخيرة . أنا أسائل نفسي لماذا فعلت هذا ؟ أظن أن لذلك ضرورة لم أجد عنها حولاً ، ليست بالضرورة العودة إلى خبرتي السابقة بل ربما كان فيها ما يشغل ويمض حتى عملى الفنى كله . مسألة سقوط الزمنية ،

الخلود المتوهم المستحيل ، مسألة وقوع الماضي والحاضر وما يظن أنه المستقبل خارج أسقف الزمن .

كأنك تريد ـ وهذا واضح في عملك ـ إعادة كتابة الأساطير الفرعونية حول فكرة الخلود ، أي الدمج والتناص الذي يحدث بين الأسطورة الفرعونية وبين نصك القصصي والروائي ؟

نعم هذا أحد جوانب هذا المسعى . لكن الجانب الآخر هو الذي أثرته ، يعني لماذا عودة النصوص القديمة ، لأنها ليست قديمة ، لأن فكرة القدم والجدة نفسها مسألة سقطت الآن ، أن مقولة القدم والجدة لا أقررها نظرياً وعقلياً أو نقدياً بل أحياها ، أي اجعل النص نفسه يحياها ، أي يعود كأنما لم تمض لحظة من الزمن على ما كتب منذ أربعين عاماً . طبعاً وقوع النص القديم في نسيج أو بناء نص جديد يعطيه بالضرورة دلالة وأبعاداً أخرى مغايرة ، فلم يعد هو النصّ نفسه .

هل يعني هذا أنك تكتب نصاً واحداً تعيد تقليبه على وجوهه ؟

ألا يفعل كل كاتب ذلك في نهاية الأمر ؟ هو نص واحد وهو شديد التعدّد وشديد التجدّد في الوقت نفسه .

لكن هذه المسألة واضحة في عملك أكثر من أي شخص آخر من الروائيين العرب ، يعني أنت تكتب نصوصاً تتناسل من ذاتها . وهذا باعتقادي لا يحطّ من شأن عملك الروائي وإنما يشير إلى أنك تأخذ حالة وتبنيها ثم تعيد بناءها ثم تعيد قراءتها في نصّك القصصي والروائي .

هذا صحيح بنسبة ما . لكن كما قال اسخيلوس «لا تقل عن إنسان أنه كان سعيداً حتى يموت» . فانتظر ما يأتي لأن في كتبي الأخيرة (اختراقات الهوى والتهلكة) و (رقرقة الأحلام الملحية) و (يقين العطش) ما قد يتفق مع هذا ويختلف .

سنظل في السياق نفسه . كما قلت أنت تكتب نصاً يغني نفسه باستمرار ولذلك أريد أن أشير إلى مسألة متعلّقة بالسرد في عملك القصصي والروائي . المسألة ظاهرة في «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» وأعمال أخرى ولكنها ظاهرة في العملين المذكورين أكثر من غيرهما . أن هناك لا يقينية في السرد . الراوي دائماً يقول أنه «قال لي» و «قال أنه قال لي» . هناك هذا البعد اللايقيني في عملية السرد وكأن الراوي يشكّك في الحدث

نفسه . ما الذي تعتقد أنه يعنيه استخدام هذه التقنية ، هل هو تعبير عن اللاتيقّن من حدوث الأشياء وكأننا حسب نظرية أفلاطون نرى أشياء وهمية في هذا العالم ، صوراً لأشياء هي الحقيقة أما الأحداث في هذا العالم والصور فهي مجرّد صور لنماذج أساسية مركوزة في عالم آخر .

لا أظن أن التصوّر المثالي الأفلاطوني له مصداقيته . ربما كان الأكثر قرباً من الإجابة على هذا التساؤل هو أن التساؤل المستمر هو القائم ، أما الأجابة القاطعة فمنتفية . اللايقينية تتأتى من كون الحياة نفسها ، والمصير إلخ ، هي سؤال لا إجابة قاطعة له . طبعاً قد يكون لذلك مبررات اجتماعية سوسيولوجية ، ثقافية الخ ، في الظروف التي نحياها والتي نعرفها جميعاً في العالم العربي الخ ذلك . طبعاً أنا لا أنكر هذا العامل أو العنصر لكنني لا أطمئن إلى سهولته أو إلى نهائيته . لا شكّ أن له نصيباً في اللايقينية التي تتسلّل بل أحياناً تهيمن على عملي وعلى عمل الكثيرين أيضاً . لكن أظن أن المسألة عندي هي أكثر من هذا قليلاً بمعنى أنه ليس عندي وثوق برد حاسم على أسئلة تظلّ تؤرّقني وتمضني وتعنيني ، وبالتالي ينعكس هذا أو يتمثّل ويتجسّد في عملية السرد اللايقيني الذي دائماً يوضع موضع السؤال «أو كما قال ، أو هل هذا حدث وهكذا» . ربما كانت الإجابة هي هذه . لكن لا يعني هذا وجود حقائق مثالية قائمة ثابتة لا نصل إليها وهناك ما نعرفه حسب التصوّر الأفلاطوني من صور أشباح الكهف . أظنّ أن هذه التفرقة الحاسمة بين ما هو قائم في عالم المثال المطلق وما هو قائم في خيالات الحياة العادية كما يأتي في الأسطورة الأفلاطونية ليس قائماً في أعمالي على الإطلاق لأنه ليس هناك حتى يقين من الأسطورة التاريخية التي نعرفها كما عرفناها تاريخياً ، بمعنى أنه حتى الأسطورة الفرعونية تتغيّر وتتحوّل بين يديْ هذا النص لكي تدخل فيها عناصر شخصية أو عناصر ذاتية أو معاصرة دون أن تفقد ، فيما أرجو ، قيمتها . حتى هذه الثوابت التاريخية القائمة هي موضع سؤال أيضاً وموضع تغير .

أريد أن أسأل : كيف تستطيع أن تؤالف بين هذه المواد غير المتجانسة ، بين الأسطورة الفرعونية ، النص الصوفي العربي ، التراث السردي العربي ، المادة الواقعية المعاد صياغتها سردياً في عملك الروائي والقصصي ؟ كيف تستطيع أن تدغم كل هذه العناصر وتشخّص منها عملك الروائي ؟

هل استطعت بالفعل ؟ بطبيعة الحال أتصوّر أن هناك عملية دخول في بوتقة يوقدها هذا النص ويصهرها حيث يكون التنافر عنصراً من عناصر التناسب ، أو هذا ما أرجوه حقاً .

في عملك السردي هناك حسيّة عالية . هل تعدّ نفسك كاتباً حسيّاً ؟

هناك حسيّة عالية طبعاً . إن نشوات الحسّ من أجمل أو أعظم ما يصل إليه الإنسان . لكن التصوّر أيضاً ، كما يتصوّر بعض القدامى من الصوفيين وغيرهم ، أن في الوصول إلى آخر الذرى الحسيّة دخولاً إلى مشارف اللاحسية والمطلق . فأن يتحوّل العَرَضيّ الآنيّ ، أو الإنساني المحدود بالتعريف ، إلى ما يتجاوز ذلك كله ، إلى المطلق النهائي الخالد ، أمر مستحيل . لكن هذا توق أو نزوع لا يغالب أتصوره مشتركاً بين الجميع ، وإن كان غير مدرَك أو غير متجسّد ، لكن جوهره هو عنصر إنساني ، بمعنى أن كل هذا السعي نحو تخليد ما هو زائل هو شيء إنساني . لذلك تصل الحسيّة إلى ما هو مفارق للحسيّة .

لكن هل هذه الحسيّة نوع من المغالبة لفكرة الزوال البشري ؟

بالتأكيد . هذا أيضاً يندرج في نفس النسق الأعقد الذي لا أعرف له أولاً من آخر . لكن طبعاً في مغالبة فكرة الزوال بالاستغراق في الحسيّة حتى آخر رمق ، أو محاولة ذلك ، تحدّ لكونها ـ هذه الحسيّة ـ بطبيعتها وبالضرورة زائلة وعابرة .

كيف تفسّر أن عملك السردي لم يُستقبل بحرارة كبيرة إلاّ خلال السنوات الأخيرة من قبل النقّاد والقرّاء ؟

ألم يكن هذا طبيعياً ومتوقعاً ؟ أنا لا أريد أن أتكلّم عن سوسيولوجية أو سيكولوجية التلقّي العام ، لكن هناك بالتأكيد ما درجت عليه الذائقة العامة من تلق ينحو إلى تفضيل السهولة واليسر والعمل الروائي الشائق في بساطته بحيث يكاد يكون هذا نمطاً في التلقّي تربى عليه الجمهور من كتابات الروّاد القدامى . أظن أن هناك انعطافاً في تطور هذه الذائقة العامة إذا صحّ التعبير ، حيث أمكن أن يتلقّى عدد كبير من الجمهور ، وبأعداد متزايدة ، الأعمال التشكيلية الحداثية أو الأعمال الموسيقية الكلاسيكية أو الحديثة بينما كان ذلك منذ عقدين أو ثلاثة موضعاً لمجرّد التندّر وليس بالفعل موضعاً للتلقي الحقيقي كما يحدث الآن بشكل متصاعد أو متزايد . إن تغيّر البيئة أو المناخ الثقافي يمكننا من الإجابة على سؤالك .

هذا يدخلنا في مفهوم «الحساسية الجديدة» الذي طرحته لسنوات عديدة وأظنّ أنك مطلق هذا التعبير الذي أخذ يحدث أثراً في الحركة الثقافية العربية . ربما آخرون يسمونه تسمية أخرى لكن هذا المفهوم أصبح شائعاً وأساسياً في النقد العربي المعاصر بحيث أنه أصبح أداة لقياس الأعمال الأدبية التي تصدر الآن . كيف يمكن أن تلخّص مفهومك للحساسية الجديدة بما تتضمنه من عناصر حداثية ، ما بعد حداثية الخ .

أولاً من الناحية التاريخية أتصوّر أنني لست مطلق أو صاحب هذا التعبير ، ربما

سبقني إليه آخرون ،لكنني بلا شك تبنيّته ولعلّني قد مضيت شوطاً ما في تحليله وتقصيّه وتبيّن عناصره ، الخ . طبعاً تكلّمت أكثر مما ينبغي ربما عن هذا المفهوم ،لكن كما تعرف يمكن إيجاز هذا المفهوم في بضعة عناصر أساسية . منها مثلاً مسألة فقدان ضرورة النمط التقليدي في الرواية ، الفرشة ثم الحبكة ثم فكّ الحبكة . منها أيضاً الاستغناء عن التسلسل الزمني المضطرد الذي كان غير متصوّر من قبل حيث لم يعد هناك ضرورة للنهاية الحاسمة . الماضي يقع قبل الحاضر . إذا أراد الكاتب أو الراوي أن يعود فإنه يلجأ إلى تقنية الفلاش باك التي تتسم بكثير جداً من السذاجة والبساطة . منها مثلاً ارتفاع أو صعود عناصر مما هو تحت الواقعية أو من مغاور اللاوعي إذا أمكن هذا فنياً . يمكن تصوّر مغامرة إلى داخل أغوار الظلمة الداخلية أو النور الساطع الداخلي على حدّ سواء . منها مثلاً مسألة اللغة نفسها التي كان يفترض أن تكون لغة سلسة أو جزلة أو سهلة الخ .هناك تقريباً نوع من تفجير سياقات اللغة التقليدية باستخدام الكلمة بدل الجملة أو إعادة التركيب أو إعادة الطزاجة والمغامرة في التركيب اللغوي ، وهكذا . هناك عناصر كثيرة . وأظن أن هذه التقنيات والرؤى والصياغات توشك أن تكون قالبية الآن ، توشك أن تكون تاريخية . بعد عقدين أو ثلاثة أصبحت تراثاً أو تكاد تكون تراثاً . لكن هناك دائماً تجديد ، الجدّة بمعنى أن مسألة الكتابة عبر النوعية هي إضافة أساسية إلى الحساسية الجديدة قد تغيّر من نسيجها ، قد تصبح في المستقبل نوعاً من التعديل الأساسي لمنجزات الحساسية الجديدة . أما مسألة الحداثة فلها عندي ، كما تعرف ، مفهوم خاص قد لا يشاركني فيه إلاّ القلائل . أن الحداثة عندي لا ترتبط بزمن ، الحداثة عندي هي ذلك القلق الكامن في العمل الفني الذي يستمر في العمل مهما مرّت السنوات والعقود والقرون ، القلق الذي يتضمن اللايقينية ويتضمن السؤال المتصل . القلق أو الوصول إلى ما يجاوز وعاء اللغة نفسه إلى ما يكاد يكون غير لغوي كما نجد عند الصوفيين ، كالنفّري وغيره من القدامى ، وكما نجد في معنى الخمر عند أبي نواس ، فليست الخمرة عنده حسيّة ، بل إنها ، مع كل حسيّتها ، قدسية أو على الأقل غير أرضية من فرط الاستغراق في النشوة بها . الحداثة إذاً قيمة لازمنية في تصوّري أو توهمي الخاص . الحساسية الجديدة ظهرت تاريخياً مرتبطة بنقلة اجتماعية أيضاً هي مرتبطة طبعاً بتطور داخلي للمشروع الفني نفسه ، في استنفاد إمكانات المشروع السابق ،لكنها تتصل أيضاً بظروف تاريخية وثقافية واجتماعية الخ .

ألا تظن أن تنظيرك هذا للحساسية الجديدة متعالق بالأساس مع عملك الروائي والقصصي ، كأنك تتحدّث عن عملك الروائي والقصصي عندما تتحدّث عن مفهوم الحساسية الجديدة ؟

أولاً دعني أقل أنه ليس هناك هذا الناقد المحايد الموضوعي ، المتجرّد ، المفترض . أظن أنه مهما تزيّا بأوشحة الموضوعية والعلمية (أظن أنك أنت الذي قال هذا في مقالة كتبتها) لن يكون محايداً تماماً . هناك مسألة أكثر أهمية بالنسبة لي وهي مسألة التأمل النظري في الظاهرة الأدبية والفنية بشكل عام ، سواء القصصية أو الروائية أو الشعرية أو الفنون التشكيلية ، التي أكتب عنها أيضاً ، متصلة بمسعى واحد بما في ذلك العمل الروائي والثقافي . وأعتقد أن المسألة غير متصلة بالنقد الانطباعي . أنا لست ضد النقد الإنطباعي طبعاً لكنني أحاول أن أستند في النقد إلى العمل الفني ذاته . أنا شديد التواضع أمام العمل الذي أنقده ، لا أريد أن أفرض عليه شيئاً ، لكنني لا أتناول من الأعمال الفنية إلاّ ما أتجاوب معه . بطبيعة الحال لا أعتبر نفسي ناقداً بالدرجة الأولى أو ناقداً محترفاً أو ما شابه من هذه التعبيرات ، إنما أنا رجل يعنى بعملية إبداعية متعددة الجوانب ومنها النقد . فالنقد عندي أيضاً خبرة فنية كما هي القصة القصيرة ، إذا كانت الرواية أو القصة القصيرة هي خبرة حياتية ، فإن موضوع النقد أيضاً «هو الخبرة الفنية القائمة» . يعني في النهاية هناك ترابط وثيق بين التأملات والأفكار والمفاهيم النقديّة عندي وبين عملي الفني نفسه ، ترابط وثيق وتجاوبات . لا شكّ في هذا ، وحتى عندما أتناول كاتباً أعتبره يسلك طريقاً آخر مثل نجيب محفوظ فأنت تجد أن التناول يتصل بما أحاوله في العمل الفني عندي ، من قريب أو من بعيد ، كما حدث مع كاتب مثل إبراهيم عبدالقادر المازني . لكن أتصوّر أني لا أفرض على العمل الفني شيئاً من حياتي ، لا أُقحم عليه شيئاً من عندياتي اقحاماً وإنما أتلمّس فيه ما قد يتساوق مع العمل الفني لديّ .

هل يمكن بنظرك الحديث عن نسل روائي جديد لإدوار الخرّاط . بمعنى آخر هل هناك كتاب في العالم العربي الآن يستمدون روحية عملهم من المسار الذي اختطه إدوار الخرّاط لنفسه في العمل الروائي والقصصي ؟

لا أعرف حقيقة .

دعني أسأل مرة أخرى . هل هناك روائيون جدد تعدّهم قريبين منك ، ليس بالضرورة من عملك ، بل في الروحية العامة تجد أنهم يقتربون من المسعى الذي اختططته لنفسك ؟

دعني أضع السؤال بشكل آخر . هناك روائيون أحبهم وأهوى كتاباتهم ، تستهويني أعمالهم . وهم بشكل عام الروائيون والقصاصون والشعراء الذين يغامرون بأعناقهم في بحر المجهول الفني ، باختصار هم الذين لا يستنسخون ما سبق ، الذين لا يسيرون على الدروب

المطروقة التي طالما وطأتها أقدام الآخرين ، الذين يقذفون بأنفسهم كما قلت في غمار الكشف الجديد . دعني أذكر بعض الأسماء بسرعة : أنا أحب رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» وأحب بعض أعمال الياس خوري الأخيرة ، أيضاً أعمال الياس فركوح ، وغيرهم ممن يبدو أنهم يعتمدون التقنيات المألوفة لكنهم يحملونها بمادة تتناقض أو تتنافر معها . وفي هذا النوع منَ القلق بين التقنية المطروقة والطاقة التي تشحن بها ما يثير التشويق . مثلاً محمد برادة في «لعبة النسيان» وفؤاد التكرلي في «الرجع البعيد» لأنه يبدو تقليدياً جداً في الظاهر . في مصر كتاب القصة القصيرة هم أكثر قرباً مني ، شباب من نوع منتصر القفاش ومحمود الورداني ، طبعاً كتابات بدر الديب مهمة جداً في هذا السبيل ، وأسماء كثيرة جداً ، لكن المنحى العام هو الذي أجملته .

الآن أستعيد توصيفاً لفريال جبوري غزول ، توصيفاً لمدى إضافة عملك في «رامة والتنين» على الصعيد التقني للرواية في العالم . هي تعتقد أنك أدخلت طريقة جديدة في عملية القص وأعتقد أنها تلتقي معي في مسألة اللايقينية (والملحمي والشعري) . من هذا الباب ما الذي تعتقد أن الرواية العربية إضافته للرواية في العالم ، هل استطاعت الرواية العربية أن توجد لنفسها تياراً داخل الرواية في العالم ؟

في حدود طبعاً . لكن بالتأكيد هذا حصل . عندما تنظر إلى إنجازات الرواية الحديثة تجد أن بعض الأعمال التي ذكرت الآن تقف بلا خجل ، تقف رأساً برأس مع هذه الأعمال ، وهي بالتالي إضافات . هناك طبعاً مشكلة الترجمة والوصول إلى القارئ وهذه تتعلّق بسوسيولوجيا الأدب ولا تتعلّق بالقيمة الأدبية للعمل . أعتقد أن الرواية والقصة القصيرة والشعر الحداثي خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة حققت مستوى لا يقل عن مستوى الأعمال المنجزة في الغرب . لكن صناعة الترويج للكتّاب هي صناعة غربية خاصة . . إنها تتعلّق بآليات السوق وليس بالقيمة الأدبية .

15

بدء التعامل مع الكتب ونزوع للمعرفة

حوار مع نبيل فرج

*إدوار الخرّاط وجه بارز في القصة العربية في مصر ، استطاع من خلال مجموعة واحدة ، هي «حيطان عالية» أن يتبوأ مكانه بين كتّاب الصف الأول .**

وتتميّز قصصه بالأبعاد الفلسفية التي تطرح المظهر الخارجي في سبيل صياغة الأعماق البعيدة في النفس البشرية .

في شخصياته العواطف الأبدية للإنسان ، بكل زخمها وعنفها ، والتفرّد الخاص النابض بالحيوية ، وفي سرده وصوره دقة بالغة في الملاحظة . وفي لغته شاعرية حارة آسرة ، وخلق دائم للتعبير .

فلا غرو أن يكون أسلوبه الحديث في القصة ، الذي يتخطّى به الكثير من التجارب المعاصرة ، أقرب الأساليب العربية إلى المستوى العالمي .

نبيل فرج

التعامل مع الكتب

متى بدأت تتعامل مع الكتب ؟ وما هي أولى مطالعاتك ؟

ربما كان من المعتاد أن يرد الكتاب على مثل هذا السؤال بأنهم لا يذكرون متى بدأوا التعامل مع الكتب ، بحيث يكاد يكون هذا الرد قالباً مألوفاً .

ولكن سأضطر إلى استخدام هذا القالب ، راجياً أن أدخل عليه شيئاً من الحرارة ، بحيث يصبح شيئاً حيّاً .

---

* أجرى هذا الحوار في أيلول (سبتمبر) ١٩٧٠ .

لعلّ أول ما أذكر من كتب تعاملت معها ـ إذا استثنينا كتب التعليم الأولى ـ هي كتب الترانيم والأناشيد المسيحية في أيام الآحاد أو أيام الصيام والمناسبات والاحتفالات القبطية (ولعلّني عندئذ كنت في الخامسة) ، بما يحيط بها من مناخ أقرب إلى الوجد الصوفي ، مع بهجة التواصل الإنساني ، وتواصل الإنسان ـ الإنسان الطفل ـ مع قوة أو حضور علوي ماثل وشديد التجسم .

فإذا تجاوزنا ذلك إلى ما بعده بقليل ذكرت أنني كنت أرمق بعين التشوّف والتطلّع خزانة صغيرة مقفلة في بيتنا ، تحتوي على مجموعة من الكتب القديمة ، تكاد تشبه صناديق القراصنة المقفلة في جزر المحيط ، أخذت أرمقها طويلاً حتى استطعت ، وأنا في السابعة فيما أظن ، أن أفتح الصندوق السحري بوسائل غير مشروعة قطعاً .

ومن الكتب التي قرأتها عندئذ كتاب «كليلة ودمنة» و «الأدب الصغير والأدب الكبير» لابن المقفّع ، وكتاب للآباء اليسوعيين يتضمن مختارات للأدب العربي القديم ، وكتاب اسمه «الأدب والدين عند قدماء المصريين » بما فيه من صور للتماثيل الفرعونية الشامخة ، ما زالت تتمثّل لي حتى الآن ، كأنني رأيتها بالأمس .

أضف إلى هذا أنني كنت أتسلّل إلى ما تحت سرير كبير في بيتنا ، فأجد مجموعات من الجرائد والمجلات التي كانت تصدر في منتصف الثلاثينات ، نابضة بوقع الأحداث السياسية الساخن لي ذلك الحين ، سواء على الصعيد المصري أو الصعيد العربي والعالمي .

في تلك الأيام التي اندلعت فيها الثورة الفلسطينية ، ما زلت أرى صور القطارات المقلوبة والمظاهرات التي اجتاحت فلسطين في ذلك الحين ، ما زلت أذكر أخبار الغزو الإيطالي لأثيوبيا ، وما زلت أذكر مطالبة جماهير شعبنا بعودة دستورها الديمقراطي .

إن أهم ما أذكر في هذا الصدد ، وما زلت أعانيه حتى الآن ، هو ذلك النهم الذي لا يكاد يكون له إيفاء ، إلى القراءة ، فسرعان ما كنت أقرأ كل ما تقع عليه يدي بدون استثناء . بل أذكر أنني كنت ، وأنا في العاشرة مثلاً ، أكوّن صداقات كاملة لكي أحصل على مكتبات آباء أصدقائي ، لا عن قصد ، بل عن تلقائية . وأذكر أنني كنت ألجأ إلى كل الأساليب والوسائل للحصول على رواية أو كتاب أعرف أنه عند أحد الأقرباء أو أصدقاء الأقرباء .

ثم تفتّحت أمامي مكتبة المدرسة الثانوية التي أدرس فيها ، وهي العباسية الثانوية . ولعلّني كنت في الثالثة عشر حين بدأت أقرأ كتب الأدب العربي القديم والحديث ، وأخطو أولى خطواتي بقراءة الأدب الإنجليزي .

ثم بدأت بعد ذلك مغامرتي الطويلة التي لم تنته بعد ، ولا أظنها تنتهي ، مع الكتب .

نزوع للمعرفة

ما هي بواعثك للكتابة ؟

تحتمل كلمة البواعث هنا تفسيراً عِليّاً أو تفسيراً غائياً ، ولست أدري أيهما تقصد . فإذا قصدت إلى الحوافز العِليّة أدخلتني إلى تلك المنطقة المبهمة التي تتخلّق فيها تلك الرغبة أو ذلك القهر ، أي الحافز الذي لا يغلب عند الفنان نحو الخلق الفني . وهي منطقة موحشة يصعب ارتيادها ، وما أدري إذا كان علم النفس التحليلي قادراً على استقصاء أركانها تماماً .

ولكني أجْتزيء من الرد هنا بقولي أن الباعث العِلّي عندي على الكتابة هو بالفعل حافز لا يقاوم ، وأقاومه كثيراً ، نحو تحقيق ما ، ووفاء ما ، لا أعرف له بالضبط وصفاً ولا تفسيراً ، وإن كان بالوسع أن أتلمّس له أوصافاً وتفاسير شتّى .

لعلّ حافزي على الكتابة نزوع غالب نحو المعرفة ، بمعنى شامل ، يتجاوز مجرّد النطاق العقلي . ولعله أيضاً نزوع لا يقاوم نحو التواصل الإنساني ، والإفصاح عن ذات النفس إفصاحاً هو بالنداء أشبه ، ولعله أيضاً نزوع يريد إضفاء نسقٍ ما على فوضى عذابات ، أو هي فوضى معذّبة . ولعلّه بعد ذلك وقبل ذلك يكمن في نزوعات من النفس خفيّة لا أعرف استكناهها إلاّ من خلال ممارستي العمل الفني نفسه ، بحيث ينطق هذا العمل وحده بالباعث عليه .

الحقيقة والحب والعدالة

ما هي القيم الفكرية التي تمارس الكتابة داخل إطارها ؟

هذا سؤال خطير كما تعرف ، ولعلّه من المستحيل أن أجيبك عليه ، أو أن يجيبك أحد عليه إجابة كاملة . فإذا تلمّسنا طريقنا في الإجابة أحسست أن القيم الأساسية البدائية ، التي تقوم كالصخر في أرض حياتي وفي ساحات ما أكتب من قصص ، هي فيما أظن ما يمكن أن نطلق عليه كلمات أخشى أن أقول لفرط ما قد علق بها من إيحاءات لعلّها قد ابتذلتها ، لفرط ما تكرّرت بحيث كادت تفقد عصارتها الحيّة النابضة بالحياة ، هي قيم السعي نحو ما أُسمّيه الحقيقة ، ولا أدري عنها إلاّ القليل ، وما أُسمّيه الحب وهو يجيش بألف تيار وتيار ، وما أُسمّيه العدالة وأكاد أنظر إليها وكأنها السراب المستحيل ، ولكنه القِبلة المنشودة التي يسعى إليها ضارب في الصحراء المحرقة ، لا تكل قدماه .

الحقيقة بمعنى حميم ومطلق ، فرديّ إنساني لصيق بنسيج النفس ، وعام مشترك كلّي ، نقف جميعاً على أرضه ، ونرى فيه وجوه بعضنا البعض ، إن لم نستطع أن نرى ما وراء الوجه .

والحبّ للآخر الذي هو أخ وقريب وضحيّة مشاركة ، ونصر آخر ، بديل وواف أيضاً . الحبّ للمرأة بوصفها وجوداً حسيّاً عارماً ، وقيمة تكاد تكون صوفيّة وكونيّة في آن معاً ، بوصفها موئلاً لتلك النزعة المحرقة نحو تجاوز الوحشة الأساسية في الكيان الإنساني ، وتحقيق المعنى ، والصلح مع وحشيّة الحياة ، وباعتبارها ، أيضاً ، صخرة الجسد الناعمة المعتمة التي تندحر تحتها تلك الرغبة المحرقة نحو الاندماج الحسّي والكوني معاً . الحب لكل ما في الحياة من متع حسيّة باهرة بدءاً من مجرّد التماع الضوء على ورقة شجرة ، إلى الغوص في لحم نشوات الجسد ، وهي ، مع ذلك ، متع مقضي عليها بالجفاف .

أما العدالة فهي ، في ظني ، وعلى الرغم من قوة الشر الأساسية المركوزة في الإنسان وفي الكون معاً ، مطمح وشوق لا يكاد يحتاج إلى تفسير من فرط سيطرته البديهية على سعي الإنسان الدائب لمجرّد البقاء ، ووعيه بأن وجوده ملتحم التحاماً يكاد يكون عضويّاً - في قلب وحدته ووحشته البدائية والأساسية أيضاً - بوجود الآخر .

العدالة صرخة تكاد تكون هي صرخة الطفل ، وصرخة الحكيم في وقت معاً . بل هي أكثر من صرخة ، تكاد تكون شرطاً ومطمعاً للوجود .

والعدالة في ظني هي صنو الحرية وقرينها ، ولعلّني لم أذكر الحرية من قبل لأنني أراها هي المسلمة الأولى البديهية ، والتوق الإنساني الأول ، والشرط الذي لا يتحقق الإنسان إلاّ به .

الحريّة عندي لا أكاد أعرف أن أفيها حقها من الأولوية ، وإن كان استلابها هو استلاب لذات الإنسان نفسه . تكاد تكون الحريّة عندي قوة طاغية من قوى اللاوعي في ذات الوقت التي هي فيه الهدف الأولي لأسمى ما في الإنسان وهو الوعي .

نصر محفوف بالهزيمة

في معرض حديثك السابق ذكرت أن متع الجسد مقضي عليها بالجفاف ، هل هذا يعني حتمية الهزيمة ؟

لا ، بل نصر محفوف بالهزيمة في كل لحظة . ولكنه نصر ، على ما يملأ الفم فيه من تراب مرّ ، فيه أيضاً خطفات التحليق في سماوات زرقاء فسيحة ، ونشوات تحقّق بالكل ، تتناوش أطرافها دائماً استشرافات يأس محيق ، وأغنية الوفاء .

ساعات الكبرياء

ما هي الأصقاع الجديدة التي حاولت ارتيادها في مجموعتك «ساعات الكبرياء»؟

من الصعب دائماً ـ كما قلت أكثر من مرة ـ أن يكون الكاتب ناقداً لنفسه ، ولست أظنني حاولت أن أرتاد أصقاعاً جديدة . أغلب ظنّي أنه قد دفع بي دفعاً ، تحت قهر احتياجاتي الأساسية ، إلى تكشّف أبعاد تستعصي دائماً على الاقتناص من تلك القيم والضغوط التي ذكرت .

ولعلّني في «ساعات الكبرياء» أردت أن أقول أن للإنسان كبرياءه الخاصة الحميمة في وجه الوحشة الداخلية والافتقاد إلى صبوة التحقق ، وفي وجه استلاب العدل ، وفي وجه تلك الغيامات التي تغشىٰ محيا الحقيقة .

لعلّني أحببت أن أقول عن عذابات الطفل الذي هو دائماً كامن في قلب الرجل ، وعن أشواق المهرّج الذي تكمن مأساته في أن علاقته بالعالم وبالحياة علاقة لا حدّ لجديّتها ، وكلنا مهرج تتخفّى فاجعته تحت قناع مفتوح الشدقين .

وفي «ساعات الكبرياء» أحببت أن أمس أيضاً نشوة الخلق الذي تهتز بها أعطاف كل إنسان ، ووحشية القوى الجارحة التي تنهش ، في ضراوة لا تكاد تُردّ ، مخلوقات الإنسان الأثيرة إليه ، محطّ كبريائه ، ومعقد المغزى من وجوده . كما أحببت أن أقول في «ساعات الكبرياء» عن جرح الارتباط بالأرض ، بالحبيبة ، بالمبدأ الأنثوي المكمّل للرجل . جرح العشق للأم والأخت والخليلة المهدرة المقدّسة معاً .

ولعلّني أحببت أن أقول عن فقدان الطريق ، وانسداد السبل في عراء الصحراء التي نحيا فيها ، ونشدان المخرج ، مع ذلك ، نشداناً لا يناله الوهن .

ولكنني ، بعد ذلك كله ، ما أظنني أستطيع القول عمّا حاولت أن أقول في «ساعات الكبرياء» ، إلاّ من خلال تلك الساعات القلائل ذاتها ـ وإن كانت في طول الأبد .

القصة القصيرة العربية

ما رأيك بالتجارب القصصية الجديدة التي يقدّمها جيل الشباب في مصر والبلاد العربية ؟

إنني شديد الشغف بتتبع الإنجازات التي حققها قصاصونا الشبان في مصر وفي البلاد العربية في ميدان التجديد في القصة القصيرة . وهي إنجازات شائقة بمجرّد تحققها ، إذ هي اختطت بالفعل مسارات جديدة ، انصبت فيها التعبيرات التي أراها لصيقة بالحساسية

المعاصرة والجديدة التي أحسها دائماً يقظة وحادة .

وعلى الرغم من ارتفاع نبرة تعليقات قصاصينا الشبان ، وما في ردود فعلهم من عنف يكاد يبلغ حدّ الهوج ، وهو عنف أراه مبرراً ومفهوماً بإزاء ضراوة الهجوم عليهم هجوماً يتأتى في الواقع عن مجرّد الجهل بهم ، أو عن انحياز جامد مسبق ضد دفقة الحياة الجديدة الضرورية ، أو تعصّبات فكرية سلفية ، أو عن اتخاذ مواقف الوصاية والاستعلاء ، بينما لا يوجد في الفن ، ولا يمكن أن يوجد ، وصاية أو استعلاء . فليس الفن أبداً مقترناً بشهادة الميلاد ، وليس الفن أبداً مجرّد إكليل يوضع على رؤوس كأنها من قبيل رأس يوليوس قيصر .

لست أحتاج أن أقول بين قوسين أن الأدب الشاب ليس هو فقط أدب الشباب ، ولكن أرثي أحياناً لمحاولات التصابي عند بعض كتابنا القدامى راسخي القدم ، وعند بعض كتاب جيلنا ، الذين لا تزدهر موهبتهم الحقيقية ـ والمحدودة ـ إلاّ في نطاق رؤاهم الخاصة اللاطليعية .

الأدب الشاب أو الأدب الجديد هو الأدب الذي يحاول أن يفي بحساسية العصر ، ويضع الإنسان المصري أو العربي في موضعه كإنسان .

إن كتابات قصاصين مثل يحيى الطاهر عبدالله ، وإبراهيم أصلان ، وعبدالحكيم قاسم ، ومحمد إبراهيم مبروك ، وإبراهيم عبدالعاطي ، ورؤوف مسعد (وقد فاتتني أسماء أخرى كثيرة موهوبة ، كما لا أرى ضرورة لترداد أسماء «النجوم» اللامعة ـ أو لعلها الشُهب) ـ هي شهادة حارة ، ومغامرة أصيلة ، في السعي إلى استجلاء حقيقتنا وحساسيتنا المعاصرة .

ومن الخطل ، ومن الظلم أيضاً ، نسبة تجديدات الأدب الشاب إلى تقليد لما يسمّى بالموجات الحديثة في الأدب الأوروبي . إن الفروق بين هذا أو تلك فروق أساسية تبدو عند أهون تأمل ، ويجب أن توضع في الإعتبار .

أدبنا العربي الشاب

ما رأيك في أدبنا العربي الشاب ؟ وما موضعه من العالم ؟

أدبنا المصري والعربي الشاب ، في تعبيراته الأصلية ، مرتبط بهمومنا المميّزة ، باعتبارنا إنساناً يعيش لحظة حضارية محددة بظروفها وسياقها ، ولكنه ، أيضاً ، يشارك في اللحظة العالمية ، كما يكون بطبيعته شريحة من لحظة الإنسان التي تتجاوز الزمن ، ولا إعتداد فيها لمجرّد الماضي والحاضر والمستقبل ، بل الإعتداد فيها بالجوهر الإنساني المتعدّي للزمن .

ذلك كله لا ينفي شطط بعض التجارب ، وجنوحها إلى نبرة من الزيف لا تخطئها

الأذن المنصفة .

ولكن الشطط يوجد أيضاً ، كما هو بديهي ، في كل سياقات التعبير الأكاديمية منها والتجريبية ، فلا مجال للحكم أو لإدانة سياق منها بجريرة ما فيه من زيف أو شطط . ولكن الإدانة عندي - وأقولها صريحة وسافرة - إنما تنصب على السياق الأكاديمي للفن كله . على ما اصطلح بتسميته بالمذهب الواقعي الاشتراكي كله ، على السياق الذي يكرّر رؤى كانت ساطعة عندما تبدّت لأصحابها ، وأصبحت مبتذلة على أيدي التابعين والسائرين في النُهُج المطروقة .

الإدانة عندي تنصبّ ، ويجب أن تنصب ، على العودة إلى مكتشفات قديمة لتتناولها أيد قاصرة ، لأنها جاءت بعد فوات الأوان .

التخطّي والاقتحام والثورة

هل هذا يعني أن الإتجاه الواقعي استنفد عطاءاته ؟ إنني أرى أنه قادر على العطاء العصري الثري المتطوّر ، الذي يتجاوز به أبعاده السالفة ؟

من القيم الأساسية عندي في الفن كما في الحياة المغامرة دائماً وراء تلمّس وجه الحقيقة المتجدّد أبداً ، والثابت في جوهره أبداً . القيمة الأساسية في الفن والحياة هي طرق أبواب المجهول ، التي تتفتّح باستمرار عن أبواب جديدة للمجهول .

من القيم الأساسية في الفن وفي الحياة معاً التخطّي والاقتحام ، والثورة على ما قد تحقّق فجمد . ولكنه تخطٍّ وثورة يدوران حول محاور ثابتة وجوهرية ، ثبات الجوهر الإنساني

16

أزمة العقل العربي

حوار مع ماجد يوسف

تتمثل في الحوار مع الفنان الرائد والمثقف العربي الكبير ادوار الخراط - ولو كان حواراً جافاً حول «أزمة العقل العربي» - تلك الخصائص والسمات التي يستشفها المرء من حواره الحميم والخاص مع أعماله الابداعية في القصة والرواية . فهو من هذا النوع النادر من المثقفين والفنانين والمفكرين الذين تتبلور في كافة مايصدر عنهم من ابداعات وتصريحات وحوارات وكتابات نقدية .. وحدة موقفية شديدة الاتساق تنجم بدورها عن رؤية واضحة ومحددة ولا لبس فيها من أي نوع . وهذه الرؤية المحددة لا تعكس جموداً ما - كما قد يبدو لوهلة - بقدر ما تشي بقدرة هائلة على الاحاطة الواسعة بآفاق هذه الرؤية حتى آخر نقاطها البعيدة . ولذلك فأنت حين تقرأ له قصة أو رواية تحاوره حواراً اكتشافياً يمتلئ بالجدة والخصوبة والامتاع ، وحينما تحاوره فعلاً حول أي موضوع يعنّ لك .. حواراً حياً مباشراً .. فأنت تدخل - وبدون أن تدرك ذلك تماماً - في مناخ ابداعي لا شك فيه وهنا لابد لك أن تتساءل .. هل ثمة علاقة بين «ابداع الحوار» في لقائك الشخصي به ، وبين «حوار الابداع» في لقائك بعمله الفني . وأظن أن الاجابة تتلخص في أن إدوار الخراط ذو قوام فكري شديد الانضباط مع نفسه أولاً ، ومع الآخرين بالضرورة . هذا القوام يعتمد الدقة في العبارة والأناة في اختيار اللفظة ، والتكثيف الذي ينأى عن خَبَث التزيد ، والتحديد الصارم المبتعد عن ميوعة ترهل العبارة ، والخلق الدؤوب للغة جديدة .. لا للفن فقط ، وانما للفكر أيضاً ... ولذلك فادوار الخراط يبدع محاوراً (حينما يتكلم) ويحاور مبدعاً (حينما يكتب) . هي حالات متنوعة لحضور واحد . وربما يكون السبب الثاني لهذا الحضور المتسق والشديد التناغم عند ادوار الخراط - محاوراً ومبدعاً وناقداً .. الخ - حضور « الآخر » دائماً في مقدمة وعيه .. وهو

يعطي هذا « الآخر » (كموضوع أساسي لتجليات « الذات») - فناً وفكراً - مكان الصدارة في ابداعاته جميعها . ومع أنه من المستحيل في هذه العجالة الاحاطة بعالم فنان كبير ومثقف ضخم كادوار الخراط ، فهذا كتاب وحده ، ومهمة صعبة ليس من السهل أن ينبري لها ناقد واحد ، بالاضافة الى أنه ليس موضوع حوارنا معه ، إلاّ أنه يبقى من الأهمية بمكان الإشارة ، مجرد الإشارة ، الى بعض الخصائص والسمات التي ألحنا الى وجودها في بدء هذه المقدمة ، كمقومات ومحاور تحكم رؤيته الفكرية والفنية في أعماله الابداعية ، وكتاباته النقدية ، وحواراته الفكرية جميعاً . وأهمية هذه الاشارة تنبع من مسألتين : أولاهما أنها تؤكد على عامل الوحدة في الرؤية والنظر في كل مايصدر عنه من فن وفكر ، وثانيتهما أنها تحدد لنا آفاقاً مبدئية لحوارنا معه .

فهذا العاكف المصري الفذ في قدس أقداسه على الأسرار ، بدأب وأناة وتجرد ، يذكرني بكاهننا المصري القديم في عكوفه . وربما يكون الفرق بينهما أن الكاهن المصري لم يكن ليسمح لهذه الأسرار أن تخرج الى الناس ، أما ادوار الخراط كاهننا المصري المعاصر . . فهو يعكف على أسراره وجواهره يستخلصها وينقيها ويعاركها ويجلوها في أبهى وأجلى صورة لكي تكون من ثم ملكاً للناس جميعاً .

فادوار الخراط - فناً وفكراً - حالة مستمرة من التوق المحموم الى «الاقتراب من روح العصر» . «الاقتراب من خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه» . . ونشدان لاينى للحرية ، الحرية المتحققة والمحبطة معا ، وسعي لاعج دائب لايتوقف أبداً نحو «الحقيقة» . وهذا السعي هو مناط الصدق الفني عنده . كما يرتبط الخراط ارتباطاً حميماً «بما هو مقوم للانسان . . حريته التي لا يمكن أن تهدر . . توقه الى العدالة والى الجمال . . نشوته بالحس . . وصوفيته بالمطلق . . مأساته الكونية المحتومة كانسان . . وقدره المجيد في مجابهتها» . ولادوار الخراط علاقة خاصة ومتميزة وشديدة الخصوصية والفرادة باللغة العربية . فهو عميق الايمان بها ، وعميق العشق أيضاً ، يوقن أنها شديدة الغنى ، وصارمة الدقة ، وبارعة المدخل الى النفس ، ويرى أنها الأداة والخامة التي يصوغ منها الكاتب وبها عمله ، أن لها أهمية قصوى عنده . وليس مناط هذه الأهمية مناطاً شكلياً خارجياً ، فلا فكر ولا حس بدون لغة ، ومسعاه الدائم هو في أن ينطق هذه اللغة بحساسيته وفكره في سياق العصر بل وسياق المستقبل أيضاً ، ولا يمكن أن تحمل هذا الوعد لغةٌ مكرورة ومعادة ومستهلكة ، ولذلك فهو يدمر وينسف القوالب اللغوية المصطلح عليها . انه يمارس نوعاً من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن يجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحي . وليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو «فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول

عـارمـة تريد أن تندفق» . . ويريد لهـا الخـراط أن تندفق «وفـقـاً لقـانونهـا الخـاص وحـريتـهـا الخاصة» .

ادوار الخراط . . أب من آباء القصة والرواية العربية الحديثة ، ولا يسع أي تاريخ أدبي منصف وذو قيمـة للحداثة أو للحساسيـة الجديدة في الأدب العربي بعامـة ، وفي القصـة والرواية بشكل خاص ، إلاّ أن يبوأه مكان الصدر والصدارة فيه . هذا الرائد الكبير حملت أعماله الأولى في أوائل الاربعينيات بذور الحداثة والتجديد التي لم تؤت أكلها إلاّ بعد مايزيد على العشرين عاماً على الأقل بعد ذلك !!

والآن ، هل نتسلل معاً قارئى العزيز ـ الى عالم هذا العاكف المتبتل في محراب الفن والحقيقة ، لنخوض حواراً معه حول : «أزمة العقل العربي» .

ماجد يوسف

عزلة المفكر العربي . . لماذا؟

هناك تساؤل مبدئي يلح عليّ في بداية حواري معك ، وربما ترسبت طبقات هذا السؤال من مجموعة الحوارات السابقة التي خضتها مع مفكرين آخرين حول هذا الموضوع . وهو سؤال حول «الجدوى» من أمثال هذه الحوارات . هل تعتقد ـ مع الوضع المعزول للمفكّرين في عالمنا العربي نتيجة لعدة عوامل نعرفها جيداً ـ هل تعتقد أن افرازات هذا المفكر أو ذاك ، وتشخيصه لأزمات الواقع وتحليله لأمراض مجتمعنا ، سيكون له صدى ما ـ ناهيك عن التأثير ـ في تغيير هذا الواقع المتردي ، نحو الأفضل والأحسن ؟ !

السؤال بصيغة أخرى :

هل نطمح أنا وأنت ونحن جميعاً ، أن يتمخّض جهدنا المزمع هذا ، وأمثاله عن نتيجة ما ، وفعالية ما ، ودور ما ، أكثر من مجرد نشر هذا الكلام على الملأ وانتهاء الأمر عند هذا الحد ؟ ! هل مثل هذا الجهد ـ في مثل هذا الواقع ـ من الممكن أن تكون له ثمرة حقيقية ، أم أنه محكوم عليه بأن يظل مونولوجاً أحادياً مع النفس ـ أومع النخبة المثقفة ـ لا يتعداها؟ ! لماذا ـ في مجتمعاتنا ـ دائماً ماتجهض العلاقة التبادلية «للجدل» بين المفكر وهو يحلل ويشخص واقعه ويصل الى أطروحة فكرية ماحله وحل تناقضاته من ناحية ، وبين المجتمع الذي من المفروض أن يصب فيه هذا السعي أساساً ، ولكنه على العكس يقف منه موقفاً شديد التعنت باستمرار . هناك حلقة مفقودة بين جهد المفكر عندنا ، وبين قدرة المجتمع ـ أو رغبته تتويج هذا الجهد ، حتى ليبدوان في حقيقة الأمر على طرفي

نقيض !! فالمفكر تستولده احتياجات واقعه ، وهو حينما يولد ويتبلور يعود لحل اشكاليات هذا الواقع ، فاذا به يلفظه بقسوة ، ويأبى على الدائرة أن تكتمل اكتمالها الطبيعي . . . لماذا ؟ !

الدور المنوط بالمثقف ازاء الواقع

أنت في هذا السؤال تمس القضية أو المشكلة التي مافتئت تراودني ، وتلح على أذهان لا أقول المفكرين فقط بل أقول المثقفين بصفة عامة منذ فترة طويلة وربما عبر التاريخ ، أي تاريخ الوعي الانساني كله ، وما تزال قضية ملحة بل شديدة الالحاح في العصر الذي نعيشه ، سواء كان ذلك في الغرب أو بصفة خاصة في الشرق . والقضية : ما هو دور المفكر ، أو بعبارة أوسع ، دور المثقف في المجتمع ، ما هي مهمته ؟ ما هي فاعليته ؟ هي قضية بلا شك تؤرق ضمائر قطاعات كبيرة جداً من المثقفين والمفكرين في مصر وفي العالم العربي والعالم الغربي على السواء ، لست أزعم أن عندي اجابة جاهزة حتى لما تحدثنا فيه من قبل في هذا الموضوع . كنت أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي ، وبلسان المهموم بالوسائل الفنية ، عندما قلت لك أنه يخامرني شك كبير في أن الفنان الحق ، الفنان الأصيل ، يستطيع أن يصل الى جمهور عريض ، دعك من استطاعته أن يؤثر فيه على الأقل في المرحلة الراهنة التي تعيش فيها جماهيرنا العريضة في مصر ، أو في سائر البلاد العربية . . وأن دور الإعلام والصحافة ، والسياسة ، وفنون «بيع» المنتجات «الفنية» التي تتخذ ـ زوراً وبهتاناً ـ شكل الفن ، هذه كلها تلعب الدور الأساسي ، أما الخبرة الفنية الاصيلة ، فما زالت على هامش حياتنا الاجتماعية ، جداً . لكن هذا لا يعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن تنفي من البداية دور المثقف ، لاشك أن خبرتنا في التاريخ تشير الى نوع من الدور الفعال يقوم به ذلك الذي اصطلحنا على تسميته بالمثقف بصفة عامة . كانت هناك حقب تاريخية أو مراحل اجتماعية كاملة وجد فيها هذا التكامل بين المثقف والمجتمع ، وكان المثقف أو الفنان يقوم بدور عضوي في المجتمع ، أنني أشير بالطبع الى الفترات التي ازدهرت فيها أنواع من «الميثولوجيا» الكاملة ، تكامل فيها دور الفنان والمجتمع ، أشير الى فترة مرت بها المجتمعات البدائية كان للفنان أو «للكاهن» أو «الساحر» فيها دور عضوي ، أشير الى الفترة التي كان فيها المثّال أو النحّات أو الفنان . . مجهول الاسم ، نحن لا نعرف من هم أصحاب الموسيقات والتمثيليات الدينية الوسطية . لم يكن للفرد في تلك المراحل الدور الذي أصبح له فيما بعد . وهو موضوع طويل لا أريد أن استطرد فيه بحيث أبعد عن القضية الآن . المهم أنه عقب نمو النهضة الصناعية ، عقب عصر الاستكشافات الجغرافية ، عقب ظهور ما يُسمّى «بالعصر

البرجوازي» ، عقب تأكُد الفرد بشكل حاسم بعد النهضة الأوروبية ، ظهر وتأكدّ نوع من الانشقاق بين الفرد والمجتمع ، وبالتالي تضاعفت وتفاقمت الأزمة الى أن وصلت الى مرحلتها الحالية التي يحس فيها المثقف الفرد والمفكر الفرد أنه معزول عن المجتمع ، وأنه كمّ مهمل ، وأنه ليست له فاعلية ، وليست له سلطة ، أو ليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمه كما يهم مجتمعه . صورة تبدو قاتمة حقاً . لكن يجب أن نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً : هل حقيقةً اختفى دور المثقف في المجتمع ؟ . ألا يمكن للمفكر أو المثقف أن يجد لنفسه دوراً في وسط أجهزة الثقافة أو أجهزة الاعلام . . مع ما يبدو من تناقض أساسي بين كلمة «أجهزة» وكلمة «ثقافة» . هل أصبحت المؤسسات والأجهزة من القوة بحيث لا يملك الفرد إلاّ أن يكون مجرد ترس دوّار فيها . . . أظن لا . . أظن أن استقراء الواقع يشير الى الاجابة في ناحية الأمل لا في ناحية اليأس ، ولكن هذا يتوقف على عوامل كثيرة جداً . من البداية لستُ أقطع بأنه لن يكون للمفكر دور - دور حاسم واجتماعي على الأقل - كما أنني لست أقطع بأنه لن يكون له دور ، الاحتمالان مطروحان ، والاجابة تتوقف على عديد من العوامل . هناك ايمان ما عند المثقفين والفنانين بصفة عامة يتجاوز معطيات الواقع ، يستمد من الواقع عناصر ولكنه لا يسلم لها بكل الحتمية التي تبدو أنها توميء اليها ، بمعنى ما . يبدو لي من مجرد اثارة المشكلة والالحاح عليها وتقليب أوجهها وتحّولها الى همٍّ مقيم ومضن ، انها تعكس عاملاً واقعياً . لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين المفكر ونفسه ، لو كانت مشكلة فيما يصح أن نسميه «ذاتية بحتة» لما كان لها هذا التردد ، وهذا الصوت ، وهذا الالحاح . اذن فهذا كله يشير الى وجود احتياج ، احتياج يعبر عن ذاته ، احتياج يبحث عن المنطلق . هناك تمرد أساسي ما في الانسان يستمده من الاستبصار الداخلي كما يستمده من الاستقراء الواقعي للتاريخ ، التمرد على قمع الأجهزة ، وعلى قمع المؤسسات ، بل أضيف الى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه ، سواء كان هذا الواقع اجتماعياً أو حتى كونياً ، هذه الحاجة الانسانية الأساسية تكاد تبدو ثابتة كأنها خالدة في وسط الظاهرة العرضية أساساً ، ظاهرة الانسان . هذا كله يشير الى أنه يمكن أن يكون للمثقف دور . هذا كله يشير الى منطق هذه الحاجة الانسانية . منطق هذا المتطلّب الانساني الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية ، خالداً : أنه يجب أن يكون للمثقف دور ، وللمفكر دور .

حرية المفكر العربي . . بين المنح والمنع

قد أسلم مع سيادتكم بأن هذه المشكلة قد توجد في الغرب كما هي موجودة في الشرق ، اقصد مشكلة «إبعاد المثقف أو المفكر عن لعب دوره المفترض الذي تؤهله له

قدراته الطبيعية ووعيه المكتسب» . ولكن ثمة فارق هام بين المفكر في أوروبا والمفكر في عالمنا العربي ـ أو في العالم الثالث برمته ـ هو مايعنيني رصده هنا ، وهو ماعنيته بسؤالي أو على الأقل في بُعد من أبعاد هذا السؤال . فالمفكر في أوروبا أو المثقف قد «يغترب» أحياناً نتيجة لظروف معينة ، ولكن المفكر أو المثقف عندنا «معزول» من البداية وفي كل الأحوال .

بصيغة اخرى : قد يعاني المفكر في الغرب معاناة مترتبة على عوامل ليست أحدها «الحرية» . . . حرية الفكر والتفكير والابداع الفكري . أما المعوق لدى مفكرنا فهو يتمثل أساساً في حرمانه من هذا الحق المبدئي . ولا زالت ماثلة في الأذهان أمثلة كثيرة من عصر نهضتنا ـ أو مانسميه كذلك ـ طه حسين وعلي عبد الرزاق وقاسم أمين . . الخ ، هذا هو الشق الأول من السؤال ، الشق الثاني : اننا نعرف من حركة النهضة الأوربية أنه كان ثمة جهاد فكري للتحرّر من ربقة الكنيسة ، وأن هذا الجهاد لم يكن يتم في فراغ ، وانما كان له ثمراته باستمرار . كان هناك هذا التوازي المتنامي بين المعاناة الفكرية والابداعية الأوربية في طور نهضتها (للتحرر من الكنيسة) وبين حركة المجتمع ككل الى الأمام .

في عالمنا العربي ، وبدون مبالغة كبيرة ، نسطيع أن نقول أننا نرتد وبخطى واسعة حتى عن ارهاصات رفاعة وعبده والأفغاني . فهذه الروح التي أسميناها بالنهضة والتي أملنا فيها كثيراً نرى مظاهر انتكاستها وتبديات ارتكاستها ماثلة امامنا في كل يوم وعلى كل صعيد ، وكما لم يحدث في طور النهضة الأول . والسؤال هنا : هل ذلك لأنه ازداد إحكام الحصار المضروب حول الفكر والمفكرين لنفيهم عن لعب دورهم الطبيعي (والذي ألمح من حديثك أنك لازلت مؤملاً فيه برغم كل شيء) أم لعل السبب يكمن في أن المفكرين أنفسهم أُصيبوا بما أسميّه التقوقع والانعزالية و «البرج عاجية» ـ اذا جاز الاشتقاق ـ إن ايثاراً للأمان والسلامة ، وإن يأساً ، وإن ركوناً الى حل فردي ما . . الخ ؟

عقل عربي . . أم . . عقل انساني ؟ !

. . لا تعال ، تعال نرتب أفكارنا ونتحدث عن محاولة التلمس للاحاطة بموضوع معقد كل التعقيد وشامل وواسع جداً ، ولا حواراً واحداً ولاعشرة تكفي للاحاطة به . لكن نحاول أن نضع أيدينا على المحاور الرئيسية . دعك من مسألة الرصد والتوصيف فقد شبعنا وأُتخمنا من الرصد والتوصيف ، ونكاد نتفق جميعاً على المظاهر الملموسة الآن . . تمزق المثقف وغربته وعزلته ، وانعدام الحرية ، سيادة القيم الاستهلاكية ، ومشكلة الأمية ،

وقصور التعليم ، وهجرة العقول ، ونزيف دم الحياة للمثقفين والفنانين في مجاري العمل الاداري والمكتبي ، وطغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميراً خفياً للقيم الثقافية وسيطرة أجهزة الدولة ، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم ، وأكثر .. وأكثر . . .

(وأُضيف الآن : وفي الفترة الأخيرة صعود المدّ الظلاميّ السلفيّ ، والعُنف الطائفيّ ، والتزمت الفكريّ ، والجمود الروحيّ)

أفاض الكثير من مثقفينا في رصد هذه الظاهرة بما يكفي وزيادة .

هل جرؤنا على أن نُرجع هذه الظاهرة الى أسبابها ؟

يمكن أن تكون الأسباب اجتماعية اذا أخذنا بالتفسير الاجتماعي ، ويمكن أن تكون تاريخية ، بل هي قطعاً كذلك ، الى حد معين ، وبمعايير معينة ، وحتى لو أخذنا بالأسباب «الثقافية ـ الحضارية » فيمكن أن يندرج هذا الفهم في سياق التفسير «الاجتماعي ـ التاريخي» ، ويمكن أن تكون الأسباب خلقية أو ميتافيزيقية اذا شئت . علينا أن نطرح من البداية سؤالاً : هل نحن في «العالم الثالث» كما قلت بصفة عامة ، أو في «العالم العربي» ، اذا كان هناك حقاً ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ، أي في مصر ، أو في العراق ، أو سوريا ، أو الخليج أو المغرب ، أو الجزائر . . الخ ، هل هناك خصائص متميزة «للعقل» في هذه المنطقة من العالم ، لا توجد في غيرها من المناطق ؟ هل هناك عناصر خِلْقية ـ بكسر الخاء؟ هل هناك أسباب جُبلت عليها هذه الشعوب ؟ وما يُسمّى «العقل العربي» أو «العقل الافريقي» أو «العقل الصيني» هل له خصائص تختلف جذرياً ، خِلْقياً ، تكوينياً ، عرقياً . . . عن غيره من العقول ؟ أظن أننا من البداية نستطيع أن نتفق على نفي هذا التصور ، نستطيع أن نتفق على أنه ليس هناك ما يمكن أن نسميه «العقل العربي» ، كما لو كان هناك شيئاً عرقياً خاصاً . هو «العقل الانساني» في كل مكان وفي كل زمان . ولا ينفي هذا وجود خصائص ومقومات للثقافة ، لكل ثقافة على حدة ، ترجع بوضوح الى تراثها وعناصرها التاريخية والحضارية . اريد أن أهدف بهذا الى ما يمكن أن يسمى «التعدد داخل الوحدة» . هل يمكن أن نضع أيدينا لنتلمس العلل والأسباب في هذه الموروثات التي أصبحت مقوماً للثقافة العربية؟ أريد أن ننفي أولاً حتى الاصطلاح الذي يسمى «العقل العربي» الذي لا أستريح اليه كثيراً لأنه يكاد يوحى من بعيد أن فيه تفرقة عنصرية ما .

ـ قصدت باستخدامي لمصطلح «العقل العربي» الاشارة الى «ثقافة» معينة ، وطريقة تفكير ، وطبيعة رؤية ، وتراث له ملامح وسمات بعينها ، وأنماط سلوكية ، وعادات اجتماعية ، وخبرة خاصة بالحياة ، وأقنوم قيمي متميز ، ومجموعة من العقائد والأديان والقناعات . . الخ ، ولم أقصد أي امتياز خلقي ـ بكسر الخاء ـ أو عضوي أو

بيولجي . . . الخ ! .

اذا تحدثنا اذن عن الثقافة العربية ، فسوف ندخل على الفور الى ظاهرة عريقة ولها مقومات غنية وطويلة المدى ، ولها أثرها أو عواملها الفاعلة الآن . . . أقصد عوامل فاعلة ناتجة عن التراث .

ـ . . إن سلباً أو ايجاباً !

ثقافة عربية . . . أم ثقافات عربية ؟ !

نعم . . فاعلة في الاتجاهين . أولاً : أريد أن أتخلص من وهم الوحدة المُصمْتَة التي تريد أن تصب كل روافد ومكونات الثقافة في هذا «العالم» العربي العريض في قالب واحد ! لست أظن أن هناك ما يسمى بالوحدة الواحدة المغلقة للثقافة العربية بمعناها المصمت القالبي الحجري الذي يكّون قالباً واحداً ليس فيه اختلاف . أريد أن أوكد على فكرة الاختلاف في داخل الثقافة العربية . وأريد أن أؤكد أنّ هذا الاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس عنصر تفرقة وتشتيت ، بالعكس هناك أشياء عامة توحّد بين الثقافات العربية وها أنت تلاحظ أنني استخدمت ، كما ينبغي لي ـ اذا صح لي منطقي ـ عبارة «الثقافات» العربية بدلاً من «الثقافة» العربية ، ولكنني لم أتخل عن وصفها جميعاً بأنها عربية في النهاية ، وان كانت تصدر عن منابع لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها . هناك عوامل عامة توحد بين الثقافات العربية بعضها البعض ، وتوحد بينها وبين الثقافة الانسانية العامة كلها ، لاخلاف في هذا . لست أدعو الى انفصالية مصطنعة ، ولكن أدعو الى تأكيد أو أريد أن نتنبه الى تأكيد الاختلافات لكي تثرى وتستفيد هذه الثقافات المتعددة التي توحّد بينها قنوات اتصال عريضة ومشتركة وتاريخية ، لكي تثرى وتستفيد من تلاقح بعضها البعض ومن ترافد بعضها الى البعض . نتجاوز اذن مسألة الرصد والتوصيف الأولي الى الأسباب .

أظن أن هناك ثلاث أو أربع نقاط أحب أن أركز عليها . النقطة الأولى ليست مسألة اختلاف الثقافات بين شعوب المنطقة العربية ، مع اشتراكها العريض الذي أشرت اليه ، بل ازدواجية أو تعدد الثقافة داخل الشعب الواحد ، عندما نتحدث عن هموم المثقفين ودورهم ، وأزمة الثقافة التي يعانونها ، نريد أن نتلمس حقاً ما هي صلة المثقف أو المفكر المصري أو العراقي أو المغربي بالطبقة العريضة التحتية التي تمنحه ماء الحياة نفسه . ما هي الصلة التي تربط الآن حقيقة بين المثقف في مصر أو المغرب وبين شعبه ؟ سنلاحظ على الفور من مجرد اثارة السؤال أن هناك أكثر من حضارة ، أو أكثر من ثقافة على الأقل في داخل كل شعب ،

وأن القنوات بينهما ليست موصولة كما ينبغي أن تكون ، ولا وسائل التفاعل متوفرة كما يجب أن تكون بين القاعدة العريضة من الثقافة الشعبية التي نعيشها في مصر مثلاً ، وهي ثقافة أرفض أن أسميها متخلفة ، انني أرفض فكرة «التخلف» الثقافي في هذا السياق ، وأزعم ان الشعب أو الفلاحين أو الجماهير العريضة ليست متخلفة ثقافياً ، قد تكون متخلفة ـ هنا ـ بمعنى من المعانى ، بمقياس أنها لاتملك ثقافة كاملة متفاعلة مع العصر الذي نعيش فيه ، هل هذه الثقافة ـ أو الثقافات التي يعيشها الشعب ـ هي الثقافة الصحيحة أو السليمة أو الايجابية او ما شئت من الأوصاف ؟ يبدو أن هذه المنطقة لم يُتطرق اليها كثيراً ! ماهي الثقافة التي يعيش بها ولها الناس في بلادنا ؟ . أليس هذا من أسرار أو أسباب التمزق الذي يعيشه المثقف في العالم الثالث بصفة عامة ؟ احساسه بالاغتراب عن ثقافة شعبه ؟ احساسه بانتمائه الى ثقافة لا يعرفها هذا الشعب ؟ . في ثقافة الشعب بلا شك هناك الثقافة التحتية العريضة والسليمة ، رواسب تاريخية ما تزال تعيش في وجدان الناس وهي مؤثرة سلباً أو ايجاباً . وصحيح أيضاً أن التراث القديم ، وبالتحديد التراث المحكيّ ، والتراث الموسيقي ، وما اصطلحنا على تسميته بالفنون الشعبية ، قد أضاف اليه الشعب ، أو الفنان الذي لا اسم له من بين صفوف الناس ، كما كان دأبه في المراحل التي تكامل فيها الفنان مع المجتمع ، مما جعل هذا التراث حياً ومرناً الى فترة قليلة خلت ، ولكن من الصحيح كذلك أن هذا كله يندثر بسرعة ، ويسير بشكل يكاد يكون حتمياً الى الانقراض ازاء التقنيّة الكاسحة ، ونحن نشرف على نهاية القرن العشرين ، وندخل بلا شك الى عالم التقنية الجارفة التي لا يقف في سبيلها شئ والتي تتسلل الى أبعد الكفور ، وأصغر القرى ، وأظلم الغابات ، وأفسح السهوب . . تتسلل بدون عائق ، وتؤدي الى التسطح ، تؤدي الى نوع من التوحيد في حدود القاسم المشترك الأصغر ، وتؤدي الى تغريب الانسان عن نفسه وعن ثقافته . كل هذا يحدث بسرعة . أظن أن هنا أزمة حقيقية ، وأن هذه الغربة بين المثقف أو المفكر «وذاته الأخرى» التي هي شعبه يجب أن تنمحي ، مما يعود بنا الى فكرة المثقف ، كمكوِّن عضوي في المجتمع ، التي بدأت بها الحديث .

المثقف عندما يكون متكاملاً مع المجتمع وعنصراً عضوياً فيه يؤدي وظيفة ليست اجتماعية فقط ، بل اجتماعية وحضارية تؤدي الى تحقيق ذاتي أيضاً للمثقف . وهنا تنتهي الأزمة . كيف يمكن أن تنفي هذه الازدواجية بين المفكر والناس ، أو بين ثقافة النخبة اذا شئت وثقافة الشعب ، هذه هي القضية الاجتماعية ، قضية إثارتها مهمة . والوعي بها مهم جداً .

دور المفكر هو أن يحاول أن يرى صورة واضحة وأن يريها للناس . مجرد اثارة الوعي هو

البدء بالتحرك ، البدء بالحركة . هنا دور المثقف ، على الأقل في المرحلة الحالية ، دوره هو إثارة الوعي ، لأنه البادئ بالحركة .

الجماهير العربية . . . والخيار الصعب

تمخض جهد مفكرينا ، لحل اشكاليات الواقع العربي الحديث ـ منذ عصر النهضة وحتى الآن ـ في عدة أطروحات نستطيع أن نجملها في الآتي : يرى البعض أن الحل ـ كل الحل ـ في العودة الى التراث ، التراث برمته كما هو ، فهو النموذج الأمثل ، وهو الحضور الأكمل . وهؤلاء يقيسون الحاضر بهذا المقياس ، ويحكمون على صحة الواقع الراهن بالنسبة لهذا الماضي . الى أي حد هو مقترب منه : فهو صحيح ، والى أي حد هو مبتعد عنه : فهو خاطئ ! وهناك من ينادي بالوقوف وقفة نقدية مع التراث ، تأخذ من مناطقه الثورية المضيئة التي بامكانها ان تضيف لنا اليوم وتكون نبراساً لنا في حل مشاكلنا المشابهة ، وهناك من ينفي الموقفين جميعاً . . ويرى أن التراث (ايجاباً وسلباً) كان خاصاً بأصحابه ومرتبطاً بهم ، ومشاكله وحلولها كانت خاصة بأهل زمانه وواقعهم وظروفهم الخاصة ، وانهم كانوا من الشجاعة بحيث استولدوا حلولهم الخاصة ، أما نحن وبمنتهى السلبية والاستخذاء فنريد أن نعوّل عليهم في حل مشاكلنا المختلفة لواقعنا المختلف!!

وهناك فريق يرى اختصار الطريق ، وانتهاج الحضارة الغربية المتقدمة من أقصى نقاط تقدمها لحرق مراحل التخلف وتجاوزها . وسرعان ما ينبري لهؤلاء الداعين الى الحضارة الغربية فريق آخر يقول لهم مثل ماقيل لدعاة الاستهداء بالتراث القديم : ان الحضارة الأوروبية كانت لها مشكلاتها ومواضعاتها الخاصة وظروفها التي أنتجت حلولاً معينة لمشاكلها لا تعنينا ، ولا يصح أن نأخذ عنها أخذاً ميكانيكياً . فيرد دعاة الحضارة الأوروبية قائلين : نأخذ منها ما يناسبنا ويدفعنا الى الأمام .

لا أريد أن أطيل في رصد هذه المواقف والاجتهادات ، ولكنها في الغالب تدور داخل هذه الاطارات تقريباً التي حددها سؤالي

المهم . .

أنه في كل الحالات ، ومع كل الاجتهادات ، يبتعد هؤلاء المفكرون بدرجة أو بأخرى عن «الموضوع» الرئيسي ، والذي من المفروض أن كافة جهودهم تسعى الى ادخاله للساحة . يبتعدون عن توجههم الأساسي ، وهو الانسان العادي أو الشعب أو

الجماهير العريضة ، لأنه في كل الأحوال تبقى هذه الجماهير بعيدة بعداً كبيراً عن معمّيات هذه القضايا الفكرية الضخمة ، وعن وعيها في تجسداتها الواقعية الآنية المحسوسة ، عن الربط بينها وبين مشكلاتهم اليومية وهمومهم الحياتية . ويترتب على هذا الغياب للوعي نتيجة في غاية من الخطورة ، اذ يصبح من السهل جداً كسب هذه الجماهير لصالح معركة غير شريفة يثيرها صاحب سلطان في أي وقت ، ولأسباب لاتخفى ، فيكفي أن يلوّح صاحب السلطة للناس «بإلحاد» فكر ما !

وأخيراً يلجأ فريق رابع أو خامس لا أذكر ، من المفكرين ـ وعن وعي بما يفعلون ـ الى موقف «تلفيقي» يمسك بالعصا من منتصفها ، فهو حريص على أن لا يخسر الجماهير . . ومن ثم فهو يلج اليها من خلال معطياتها هي ، ومن خلال اللعب على وعيها المتردي . . وطبعاً بدون أن يجرؤ على ضرب المناطق الجديرة بذلك والتي تمثل عائقاً أساسياً في تطور الجماهير واندفاعها الى الأمام . فلقد وعى ـ هذا الفريق ـ درس أسلافه الذين حاولوا وضع كثير من المسلمات تحت ضوء العقل ، فاتهموا بالإلحاد والزندقة . ومن ثم فهذا الفريق يعول على التسلل التدريجي الى وعي الجماهير ـ أو هكذا يظن ـ حتى يستطيع بعد حين من الدهر طال أو قصر أن يلقي لها بمقولته «العقلية» بعد أن تكون قد تهيأت لها .

هذه هي القضية ، وأعتقد أنني أطلت كثيراً في سوالي ؟

كيف نطرح قضية التراث ؟ !

ما هو موقفنا من التراث ؟ . هذه قضية ما زالت تلح علينا منذ ما اصطلحنا على تسميته بالنهضة الحديثة في بلادنا . أظن أن كل هذه الأطروحات خاطئة من أولها لآخرها . التراث ببساطة شديدة جداً هو نحن . فلا يمكن أن نتعامل معه كما لو كان كمّاً خارجياً عنا نأخذ منه ما نشاء ونطرح ما نشاء ، نعاديه ، نصالحه . . ننسق أو نلفق بينه وبين «العصر الحديث» . أن نطرح القضية طرحاً صحيحاً ربما كان نصف الطريق ـ كما يقولون تقليدياً ـ الى الحل . فالتراث هو نحن . فنحن نحمل التراث شئنا أو لم نشأ . فليست هناك قضية في التراث . ليس هناك تراث جيد وتراث سيء ، لا يمكن أن تنكر أباك ، أبوك فيك . التراث والأسلاف هو مقوم أساسي من تكوينك . والتراث ليس عربياً ولا اسلامياً فقط . التراث هو التراث الانساني . هو جزء مكوّن من ثقافتنا أساساً .

وأنا أزعم أن القضية مطروحة أساساً طرحاً خاطئاً . ليس هناك تراث متميز ، لأنني وارث الثقافة الانسانية كلها . ومقومات هذه الثقافة الانسانية منها تراثي أنا الخاص . بل أن

شعوبنا وثقافتنا ـ كما تعرف ، وكما ننسى أحياناً ـ أسهمت إسهاماً أساسياً في تكوين التراث الاغريقي أو الهيلّيني الذي هو أساس الحضارة الغربية . التراث الانساني كله مأخوذ من هذه الأرض ، ومن ثقافتنا . إن الانسانية ، بصفة عامة ، هي التي كوّنت تراثها ، ونحن ورثته وأصحابه . فقضية التراث أساساً ليست هي القضية . انما القضية هي : ما هو الموقف الحضاري الذي نتخذه بصفة عامة خارج التراث . أنت ترى أن قضية التراث عندي ليست بذات أهمية على الاطلاق اذا وضعت هذا الوضع الخاطىء والمضلل الذي يؤدي بالضرورة الى الإطاحة بنا في مفاوز البعد عن المواجهة .

ولكي أكون واضحاً : فإن التراث ـ كما هو بديهي ـ هو شيء نملكه ونحن أصحابه بل هو جزء أساسي منا ، سواء كان التراث شعبياً أو عربياً أو انسانياً . وعلينا ، كما هو بديهي ، أن نكشف عنه تراب القرون وأن نخرجه الى نور الوعي بالمناهج العلمية التقنية التي هي ليست مشكلة ولا هي عويصة ولا بعيدة عن متناول أيدينا ، وبالأساليب الفنية التي هي أقدر وأنفذ وأعمق ، لكن المشكلة حقاً هي مشكلة المواجهة . مواجهة القضايا والمشاكل المعاصرة . والمشاكل المعاصرة كما قلت مترابطة بين فلكين أو مستويين من القضايا : قضايا حضارية وقضايا اجتماعية ، كلاهما ينفعل بالآخر ، كلاهما يؤثر ويتأثر بالآخر .

مثال ذلك أنني أجد من أسباب أزمة الثقافة ، ثقافتنا بصفة عامة ـ لا أريد أن أسميها المصرية ، أو المغربية ، أو العربية ، أو الانسانيّة ـ موقفنا من المطلق والنسبي ، موقفنا من المحظور والمفتوح . هناك في التراث العربي كما في التراث الغربي مشكلة : هي مشكلة «المطلق» ، المطلق المقدس الذي لا يجوز المساس به (المطلق الذي يفرض على الانسان سيطرته وسطوته النهائية ! المطلق المقدّس الذي لا يمكن التفكير فيه ! مشكلة يمكن أن تؤخذ على مستويين : مستوى الخبرة الفردية وهذه قد يكون موضوعها الدين أو الفن أو الفلسفة ، ومستوى الخبرة الحضارية أو الثقافية ، وهذه موضوعها المشاكل الاجتماعية والثقافية .

أنا أزعم أنه مما يعوق الانسان بصفة عامة خضوعه لهذا «المطلق» ولسطوته . هذا معزز بالتاريخ . كل ازدهارات الحضارة الانسانية كانت خروجاً عن هذه السطوة ، وكانت تأكيداً لحرية الانسان ، ومحاولته السيطرة على مصيره ، والاندماج مع الطبيعة ، أي ايجاد التناسق بين الانسانية وبين الطبيعة . وهذا يؤدي بنا مباشرة الى مشكلة «العقلانية» . ولا شك أن من أسباب الأزمة التي نتحدث عنها انحسار «العقلانية» في ثقافتنا في هذه المنطقة من العالم . لست أدعو الى توحد العقل أو إستئثاره بالميدان . فالانسان ليس عقلاً فقط . ولكن الذي يمكن أن يهدي المسيرة ويرشدها ، هو العقل وحده . ولا أنفي ـ ولا يمكن أن أنفي ـ الدور الذي تقوم به القوى اللاواعية ، ولكن الوعي بهذا الدور «الوعي باللاوعي» ، هو الذي

يمكن أن يخلّص أو ينقذ أو يهدي الانبسانية ويثري الثقافة . بمعنى ، ليس بالعقل وحده يعيش الانسان ، ولكن بغير العقل سيظل في ضلال مبين . هذا كله يدور في فلك المستوى الثقافي . ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية . فاذا سلمنا أن هناك قمعاً يأتي من سيطرة «المطلق» وسطوته ، فكيف يُستَغَل هذا القمع ؟ . يُستغل لأسباب أجتماعية ، ويؤدي بدوره الى تفاقم الأزمة الثقافية في حلقة متشابكة ومتفاعلة . ومن هذه السيطرة المزدوجة لفكرة المطلق وتجسيدها في سيطرة المؤسسة الاجتماعية توارثنا تلك الكتل الصماء في ثقافتنا الشعبية وثقافة النخبة على السواء .كتل حجرية تقيّد الوعي ، وتكبل الحركة ، وتئد الحرية ، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب ، قوى اللاوعي المدمرة . ولكنني أسارع الى القول . . بأن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحي إدراكاً لقيم الحرية والتسامح والعقلانية .

ولعل من أكثر الحلول وضوحاً للأزمة الثقافية التي نتحدث عنها ، حل المواجهة بين هذين الصفين من القوى : قوى المطلق واللاعقلاني والخرافي ، وقوى النسبي والعقلي والانساني . هذه المواجهة التي تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق في نفس الوقت ، من المواجهة ، أعنى بها المواجهة على المستوى الاجتماعي .

لا أريد أن أنفي عن ثقافتنا ملامح خاصة بها ، ملامح غنية . لا أريد أن أنفي تراثاً خاصاً بها ، ولكنني لا أريد - في نفس الوقت - أن أعزلها عزلاً مصطنعاً عن الثقافة الانسانية وعن التراث الانساني . هذا ما يبدو ان معظمنا ننساق اليه بوعي - او بغير وعي - وهو من أخطر المزالق التي تؤدي بنا الى التعثّر في الوقوع على الأسباب ، ثم ايجاد الحلول .

من هذه الخصائص مثلاً - خصائص ثقافتنا التي لعلها تتميز بها - قضية «اللغة» . أنا أزعم أن للّغة في ثقافتنا دوراً يفوق ماللغّة في معظم الثقافات الأخرى بكثير . للّغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوه «المطلق» - اللغة تصَوّر في كثير من الأحيان كأنها هي «المطلق»! . . أو كأنها مظهر من مظاهر «المطلق» ! - وليست هذه القضية حديثة على أي حال . . ان لها تاريخاً حافلاً في ثقافتنا . للّغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقِدم جليل . ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة . . خبرة انسانية ، شيئاً دائم الحداثة على عراقته . اللغة العربية في نظري ، وفي حسي ، وفي معاناتي ، من أغنى اللغات ، ومن أكثرها حساسية ومرونة وقابلية للنمو والتطور . ولكن اللغة عندنا ما تزال تقف عقبة . اللغة لا تنفصل - كما تعرف - عن التفكير ، فالتفكير هو اللغة . مازالت للعربية قداسة تمثل عبئاً على التفكير . يجب أن لانكون عبيداً للغة ، ولسنا سادة لها ، وانما اللغة هي جزء مقوم من الانسان الذي يعيش بها ، ويعاني بها ، ويفكر بها ، ويحس بها ، ويتحدث بها . أعتقد أنه من المخارج الأساسية لأزمة الثقافة - في المنطقة - ايجاد حل لمشكلة «اللغة» . كيف تكون اللغة معاصرة وهي هي في

الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة ، أو كتلة مقذوفاً بها من «المطلق» وعلينا أن نتقبلها ؟ هناك محاولات «فنية» لحل هذه المشكلة . لكني أزعم أنه يجب أن تكون هناك محاولات فكرية وفلسفية جادة حقاً في هذا النطاق .

سيطرة «المطلق» اشكالية بلاحل

لماذا يبدو لدينا أن أسطورة «المطلق» اشكالية بلا حل !!

يمكن أن نفكر على المستوى الاجتماعي وفي سياق التطور الاجتماعي ، وعندئذ سوف تجد التفسير أو ما يقنعك أنه التفسير . ولكني لست أوافق على أنها ـ في المستوى الاجتماعي ـ اشكالية بلا حل . هي اشكالية تأخر حلها كثيراً عندنا بالنسبة لما تم في مجتمعات أخرى سارت في طريق تطور اجتماعي محدود أتاح لها أن تعالج هذه المشكلة . ولكنني أزعم أيضاً أنه على المستوى الفلسفي ، أو المستوى الصوفي ، فان هذه الاشكالية في النهاية ستظل بلا حل . أنت لاتستطيع أن تنفي المطلق في «التفكير» الانساني ولا في «الحس» الانساني . الخبرة الميتافيزيقية ، أو الصوفية ، أو الفنية ، تؤكد في النهاية ، أن المطلق لا يمكن أن يُنفي ، وأن المواجهة لاحل لها على هذه المستويات .

فالمشكلة ليست نفي المطلق ، ولكن هي في الامتثال والخضوع والحظر . هناك في الثقافة العربية مطلقات لا يمكن المساس بها : الدين والسياسة والجنس وهي مرتبطة بعضها بالبعض في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . لا أزعم أن هناك حلاً نهائياً لهذه المطلقات . كما لا أسلم بأنه يمكن نفيها . ولكنني أزعم أنه من الضروري أن يكون هناك القدر الضروري من الحرية لتناولها ، وتأملها ، وطرحها ، والتعامل معها . أنظر الى طرحها . هي لاتُطرح إلاّ في محاولات متناثرة ومتفرقة . والفن ـ أحياناً ـ يقوم بهذا الطرح ، بشكل أفعل وأعمق وأنفذ من الفكر . ولكن الفن ـ بشكله الحالي ـ محصور في ثقافة النخبة ، ولم ينفذ الى الشعب . هذه هي المشكلة . مالم نكسر هذا الحاجز بين الثقافتين ، ثقافة «النخبة» وثقافة «العامة» ، فليس هناك حل . والكسر يتأتى بطريق الحل الاجتماعي الذي يثمر فيه دور المفكر والمثقف والفنان بشكل متبادل التفاعل ، مؤثر ومتأثر ، فاعل ومنفعل . قد يبدو في هذا التصور قدر كبير من التفاؤل ، أو من الأمل .

اوافقك على أنه لم تغب مشكلة «المطلق» عن العقل الانساني دائماً ، وفي كل مكان ، ولكن أصحاب الحضارات المتقدمة لم يسمحوا لهذه المشكلة أن تشكل عائقاً أمام

طموحات العقل المستمرة . لقد حُجِّمت في حدود معينة لا تعدوها و . .

التقنية الأوربية . . والمطلق الجديد

تسمح لي أن أقاطعك هنا قليلاً . يبدو أن المجتمعات الأوربية أو الثقافة الغربية تضع الآن مطلقات جديدة . هناك الآن مطلق جديد . يبدو أن «التقنية» أصبحت الآن هي المطلق . هي السيد المسيطر الذي لامساس به . كما يبدو أن الأجهزة والمؤسسات الاجتماعية هي المطلق الجديد أيضاً . وهي صاحبة السيطرة النهائية التي لا مساس بها . يبدو هذا في اتجاهٍ ما ، ولكنني على الأقل أرجو أن يكون في التجربة الانسانية مايسمح لها بالمواجهة . لأنهم استطاعوا التعامل مع المطلق بجميع أشكاله (القدسيّ والتقنيّ) ، دعنا نأمل أن يعود للانسان ، وللعقل ، وللحب في داخل حدوده الانسانية ، التي لا تكاد تحد مع ذلك ، دوره في هذه المواجهة المتجددة .

قصدت الالماح الى «المطلق» القديم نفسه ـ اذا جاز وصفه بالقديم ـ لأنه « قديم ـ جديد» ايضاً ، مع تسليمي بالمطلق «التقني» الجديد في أوروبا . ولكن المشكلة أن المطلقين يتعايشان في واقعنا العربي بكل تناقضات هذا التعايش وغرابته .

قلت لك الاشكالية تأخر حلها طبقاً للظروف المعروفة . وأعتقد أن التوصيف معروف : الظروف التارخية المعروفة ، التخلف الألفي الذي عاشت فيه الثقافة العربية ، ثم الاستعمار ، ثم القمع الغربي الناتج عن التقنية الغربية . هذه الظروف تاريخية علينا أن نعالجها بالاضافة الى ما عالجه الغرب من مشكلات في الوقت نفسه . التركه ثقيلة ، والأعباء مضاعفة . ولكن عناصر الثراء القديمة ـ المتجددة والتي هي موجودة في الانسان في كل مكان ، هي معقد الأمل .

الفن . . الاشكالية والمخرج !

أشرت الى الفن كمخرج ، وأكدت على ضرورة التواصل بين النخبة والجماهير . وأرى أن الفن المستحق لاسمه عاجز حتى الآن عن تحقيق ذلك ، وعن كسر ذلك الحاجز الصفيق . وأن المستطيع لذلك «فن» آخر تماماً . حتى أنني لا أدري هل أسمّيه فناً أم ماذا؟ هذه اشكالية كبرى كذلك ؟

مشكلة «الفولكلور»

لا أدري . الآن في سنة ١٩٨٠ وما بعدها ، هل « جماهير الفن» هذه عبارة صحيحة؟ ماذا بقى لها الآن والراديو الترانزستور والتلفزيون الترانزستور في كل جيب ، وفي كل مخلاة ، وعلى ظهر كل دابة . أظن أن الفن الشعبي ، بقايا الفن القديم ، في طريقه بالتأكيد الى الاندثار ، إنْ لم يكن قد اندثر بالفعل . هذا الذي أسميناه «فولكلور» والذي عاش به الشعب والجماهير حقباً طويلة ، والذي أثرّ على ثقافة النخبة بدوره ، أصبح يعرض الآن في اطار مصطنع ، وعلى نحو «مهذب» ، بل أصبح سلعة استهلاكية يتفرج عليها البورجوازيون المحدثون ، والطبقات الشعبية التي اغتريت عن ثقافتها وأصبحت تستهلك هي أيضاً ثقافة المؤسسات . أصبح « الفولكلور » الآن من موضوعات المتحف فعلاً .

التقنية الكاسحة لها أضرارها المؤكدة !!

ليست هذه مشكلة فنية ، هي مشكلة أيضاً اجتماعية ، طبعاً قضية التعليم مهمة ، قضية محو الاميّة شديدة الأهمية ، قضية علاج وسائل الاعلام ونقل الثقافة شديدة الأهمية . . . كل هذه القضايا اجتماعية أساساً . ودور المفكرين هو التنبيه نحو أهميتها وتلمس الوسائل لابقاء هذه القنوات حية وموصلة بين الثقافات المتعددة بحيث لاتغطي ثقافة أو «شبه ثقافة» التسطيح والتعمية والتضليل الموجَّهِ الى الانسان في كل مكان ، على العناصر الصحيحة والسليمة في الخبرة الثقافية .

كيف يكون ذلك في ظل سطوه أجهزة الاعلام ؟

مشكلة اجتماعية . أظن الأجهزة بذاتها ووحدها محايدة . كيف تُوجَّه ؟ ماذا تقول ؟ ماذا تفعل ؟ هذا هو السؤال . صحيح أن هناك نظرية تزعم أن «الجهاز» وحده له سيطرته ، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة عن الانسان ، وقد يكون هذا صحيحاً . . لا أدري . ولكنّ وراء الجهاز وهناك دائماً الانسان . . هناك المصلحة الاجتماعية . صحيح ، وهناك أيضاً هذا الوجد والصبابة والنزوع نحو التواصل الانساني .

أعتقد أن هذه مشكلة ستظل قائمة الى الأبد . . وما قد يختلف بين الحين والحين هو طبيعة «المعسكر الأيديولوجي» الذي يملك هذه الأجهزة في كل مرة .

هذا التصّور مبني على أن هناك قمعاً سيظل الى الأبد . لا أستطيع أن أسلم أن هناك قمعاً سيظل الى الأبد .

ألا يقول هذا . . التاريخ ؟ !

جدلية القمع والحرية

التاريخ يقول أن هناك قمعاً مستمراً ، وتمرداً دائماً على القمع ، ومحاولةً دائمةً لكسر هذا القمع . يقول أن كليهما يسيران جنباً الى جنب . هذه الجدلية : القمع واللاقمع ، القمع والحرية ، قد تكون هي التصور الذي لايمكن أن ننكره . لست بالطبع أتصور وجود «يوتوبيا» يتم فيها انتفاء القمع .

فاذا وجد قمع فكري أو ميتافيزيقي أو اجتماعي فلا يتصوّر أيضاً أن تظل لهذا القمع ـ بكل مستوياته ـ الكلمة الأخيرة . لم يحدث هذا في وقت من الأوقات . ولا أظن أنه سيحدث . هنا في مقابل القمع ، هناك صرخة الحرية المحرقة دائماً . تخفت أحياناً ، وتجلجل أحياناً . . ولكنها لاتموت ولاتنطفىء .

هل تعتقد بأن مثل هذا الأمل الواهن جداً أصبح جديراً بتحفيز الفنان على الاستمرار ؟

الخبرة الفنية . . ذاتية . . بأي معنى !

الفنان لا يملك إلاّ هذا . الخبرة الفنية كالخبرة الصوفية كالخبرة الدينية كالخبرات العاطفية المشبوبة ، تخرج عن النطاق الاجتماعي بطبيعتها . هي خبرة ذاتية . ولكنها أيضاً تقع في المنطقة التي نسميها «بين الذاتيات» . ليست منطقة اجتماعية ، الا في تحليل على مستوى ثان أو ثالث . الفنان يواجه الخبرة الفنية وحده .

هذه الخبرة تتجه من فنان واحد فرد الى انسان واحد فرد . ولكنها بطبيعتها ليست «ذاتية» بمعنى مغلقة على صاحبها ، هي خبرة حميمة . هناك طبعاً الفنون الاجتماعية كالمسرح أو السينما وما يشبهها . ولكن حتى في داخل هذا ، وحتى في داخل الفنون التي تدخل في نطاق ما يشبه الطقوس الدينية ، كالرقص ، أو الموسيقى ، في داخل وجود الجماعة والدفء الذي تبعثه الجماعة ، تظل الخبرة حميمة وداخلية وذاتية بمعنى خصيب وخاص . هي اندفاعة لاتكبح عند نقطة التوهج .

ألا تزدهر التجربة الفنية بالتواصل . . الذي يتجاوز حضور «الصفوة» وحدها ؟ ولكن حينما ينعدم التواصل . . و . .

يستحيل أن ينعدم التواصل ، أو على الأقل النزوع نحو التوصيل ، وتلقي التوصيل . فحتى الخبرة الصوفية ، وهي خبرة لاتوصف ولاتقال بطبيعتها تظل هناك ، تظل مؤثرة ، تظل

حافزة الى مايشبهها ومن قبيلها . وليس هناك تطابق بين خبرتين اثنتين ـ هذا بديهي ـ سواء كانت في المجال الفني أو الصوفي . ولكن الخبرة الفنية ، كالخبرة الصوفية ، كالخبرة العاطفية الحادة ، خبرات بطبيعتها ذاتية ، بالمعنى الذي حاولت أن أومىء اليه ، أي مايمكن أن نسميه «انسانية» ، وليست بما يقع تحت طائلة التقلّب ، تقلب الظروف الاجتماعية . وهي توجد حتى في قلب اليأس . هناك دائماً الرغبة أو النزوع اللاعج اذا شئت نحو التواصل . هذا هو الذي يُقيمها ، ويدعمها ، وهذه ما يسميها تولستوي «خبرة المحبة» .

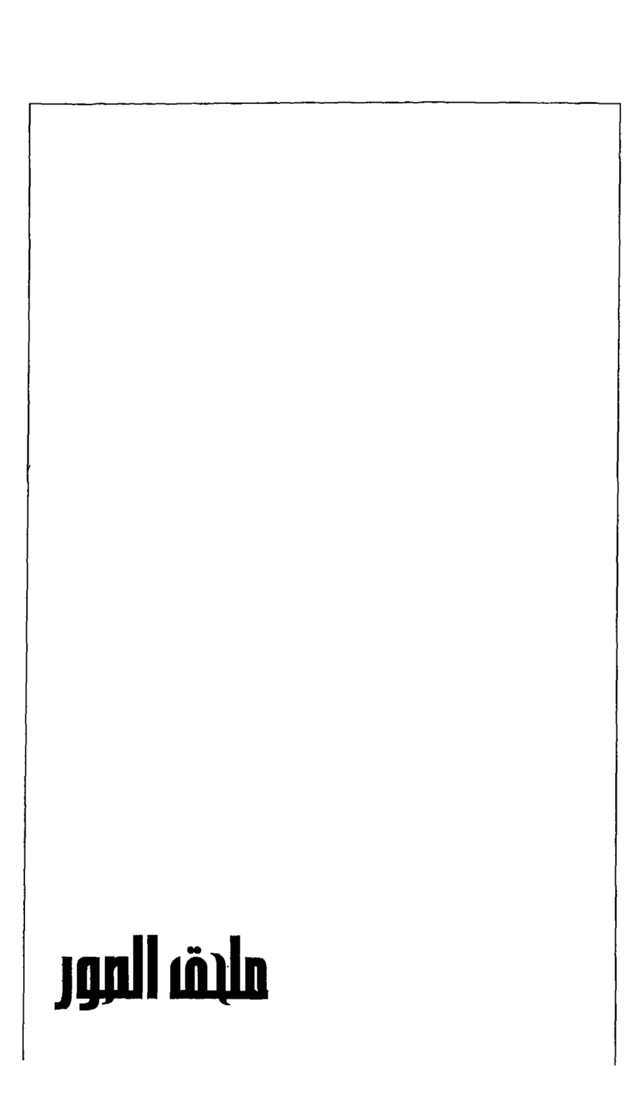
ألا يحيل هذا ـ بدرجة ولو صغيرة ـ الى انعزال ما عن الواقع ؟

لا . هي كلها صادرة من الواقع ، والواقع له مستوياته الكثيرة ، الاجتماعي والكوني والذاتي ، العقلي واللاعقلي . وحتى الخبرة الصوفية هي جزء من صميم الواقع الانساني . هي خبرة مواجهة المطلق . الخبرة الفنية أيضاً مواجهة للمطلق . ولكن المطلق حينما يتحول الى مؤسسة اجتماعية يصبح شيئاً قمعياً ، أقصد أن المطلق حينما يواجهه الانسان الفرد ــ أو الذات ـ يصبح خبرة قد تكون أهم وأمتع وأروع وأكثر الخبرات حميمية . هذا يدخل في نطاق الخبرة الفردية الذاتيّة الانسانية . الخَطَر هو أن يتحول «المطلق» أيّاً كان شكله أو مستواه الى مؤسسة اجتماعية لأنه عندئذ ـ وبما أنه مطلق ـ لا يُناقَش ولا يُمس ، ويصبح قمعاً .

هل هناك «كلمة أخيرة» تلملم لنا بها أطراف هذه الخيوط ؟ !

لا . . ليست هناك كلمة أخيرة أبداً في هذه الموضوعات . وليس كل ما قلناه إلاّ بدايات للعثور على حروف تُكوّن . . «كلمة أولى» !!

نحن نشكر سيادتكم للغاية على هذا الحوار الثمين .



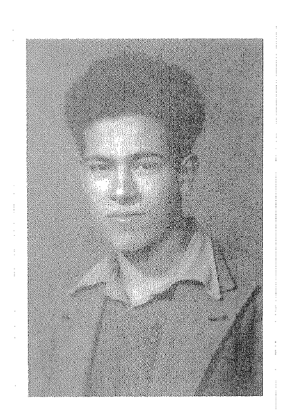
ملحق الصور



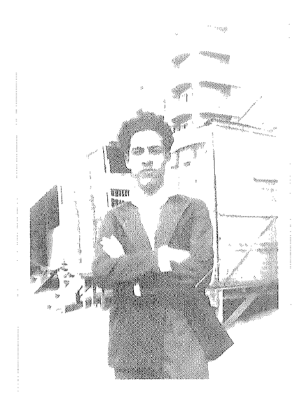
١٩٣٢ . مع الوالد



١٩٣٧



١٩٤٢



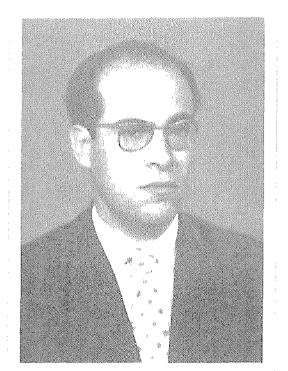
١٩٤٢ . على شاطئ الشاطبي، إسكندرية



١٩٤٥



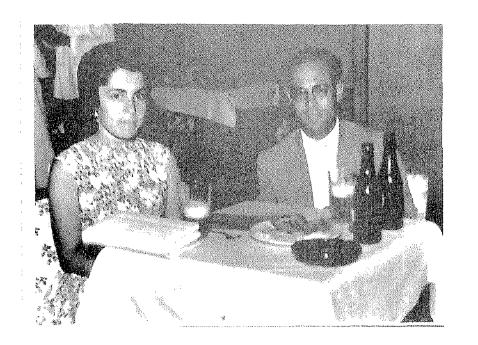
١٩٤٧



١٩٥٧



١٩٥٧ . في حدائق المنتزة ، الإسكندرية ،
مع خطيبته (زوجته فيما بعد)



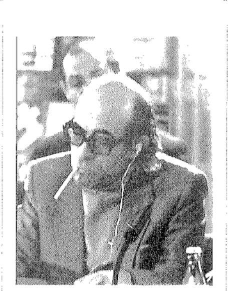
في كازينو الشاطبي



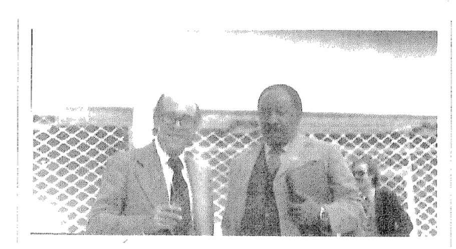
١٩٦١ . مع الزوجة في شاطئ العلمين



في أحد المؤتمرات الإفريقية الآسيوية مع يوسف السباعي وعبدالسلام الزيّات



في الستينات



مع ألفريد زو سكرتير عام حزب المؤتمر الوطني الإفريقي ،
وزير خارجية جنوب إفريقيا الآن



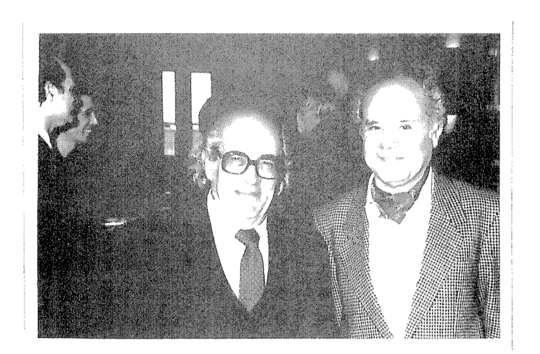
في الستينات. في موسكو



في الثمانينات. في غرفة مكتبه



مارس / اذار ١٩٩٦ إحتفالية المجلس الأعلى للثقافة بمناسبة عيد ميلاده السبعين



١٩٩٧ . مع صديق العمر البروفيسور سامي علي ، في لشبونة ، البرتغال



مع الأولاد والأحفاد

إدوار الخرّاط (ادوار قلته فلتس يوسف)

روائي ، وقصّاص ، وشاعر . اشتغل بالنقد الأدبي والتشكيلي ، وعمل بالترجمة ، وكتب للإذاعة ، وقام بتحرير عدة مطبوعات . ولد في ١٦ مارس (آذار) ١٩٢٦ في الإسكندرية لأب من أخميم في صعيد مصر وأمّ من الطَّرّانة غرب دلتا النيل ، وحصل على ليسانس الحقوق في ١٩٤٦ من جامعة الاسكندرية .

- عمل أثناء الدراسة ، عقب وفاة والده في ١٩٤٣ ، في مخازن البحرية البريطانية في القباري بالاسكندرية ، ثم مترجماً ومحرراً بجريدة «البصير» في الاسكندرية ، ثم موظفاً في البنك الأهلي بالاسكندرية حتى ١٩٤٨ .
- أعتقل في ١٥ مايو (أيار) ١٩٤٨ ، في عهد الملكية ، سنتين ، في معتقلات « أبو قير » و« الطور » .
- ثم عمل في شركة التأمين الأهلية المصرية بالإسكندرية حتى ١٩٥٥ ، ثم مترجماً في السفارة الرومانية بالقاهرة .
- تزوج في ١٩٥٨ وله ولدان وأربعة أحفاد .
- في ١٩٥٩ عمل بمنظمة تضامن الشعوب الإفريقية الآسيوية ثم في اتحاد الكتّاب الأفريقيين الآسيويين حتى ١٩٨٣ واستقال منهما بعد وصوله إلى منصب السكرتير العام المساعد في كلتا المنظمتين .
- عمل بعض الوقت مستشاراً لرئيس منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية وللأمانة العامة لاتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، وهو الآن متفرغ للكتابة .
- سافر إلى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا ، في رحلات عمل .
- شارك في إصدار وتحرير مجلة «لوتس» للأدب الأفريقي الآسيوي ، ومجلة «جاليري ٦٨» الطليعية ، وعدة مطبوعات لكلٍّ من منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين .
- ترجم إلى العربية ستة عشر كتاباً منشوراً في القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع والشِعْر ، كما ترجم للبرنامج الثاني في الإذاعة المصرية عشر مسرحيات

طويلة واثنتي عشرة مسرحية قصيرة ، وكتب له تسعة وعشرين برنامجاً إذاعياً طويلاً ، وشارك في برامج وندوات ثقافية متعددة فيه . ونُشر له عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث في المجلات الأدبية المصرية والعربية .

- دُعي أستاذاً زائراً في كلية سانت أنطوني بأوكسفورد خلال فصل الربيع عام ١٩٧٩ وألقى عدة محاضرات بالانجليزية عن الأدب المصري الحديث في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية جامعة لندن ، ومركز الشرق الأوسط ، وكلية سانت أنطوني ، جامعة أوكسفورد في عاميْ ١٩٧٩ ، ١٩٨٧ ، وفي نادي الأمم المتحدة في نيويورك ، في العام ١٩٨٨ .
- شارك في ملتقى القصة القصيرة ، فاس ، المغرب ، عام ١٩٧٩ ، وفي ملتقى الرواية العربية ، مكناس ، المغرب ، عام ١٩٨٣ ، وفي ندوة جامعة لندن عن آداب الشرق الأوسط في أبريل ١٩٨٧ ، وفي لقاء الروائيين الفرنسيين والعرب ، باريس ١٩٨٨ ، وفي عدة مؤتمرات أدبية في رونده ، والمريّة ، ومولينا (أسبانيا) وبودابست وتورينو وبرلين وتورنتو ، وقام بجولة أدبية واسعة في سويسرا وألمانيا في ١٩٩١ ، وقام بجولة أدبية في جامعات ييل ، وبنسلفانيا ، وبرنستون ، وكولومبيا (نيويورك) في الولايات المتحدة الأمريكية ، في ١٩٩٢ ، حَاضَرَ في ١٩٩٥ في البرتغال وإيطاليا وانجلترا .
- قام بتحرير العدد الخاص بالأدب المصري الحداثي (العدد ١٤) من مجلة «الكرمل» في ١٩٨٤ .
- مثّل مصر ضيفاً على المؤتمر التذكاري الخامس والستين لنادي القلم الدولي في هامبورج في ١٩٨٦ .
- قُررت روايته «رامة والتّنين » في جامعة باريس (٨) عامي ١٩٨٤ ، ١٩٨٦ .
- تُرجمت بعض قصصه القصيرة الى اللغات الأجنبية ، وترجمت روايته «ترابها زعفران» للانجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية واختارتها الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج «كتاب العام» عن ١٩٩٠ ، وتُرجمت للايطالية في ١٩٩٣ .
- تُرجمت روايته «يابنات اسكندرية» الى الإيطالية والإنجليزية ، والفرنسية .
- حصل على جائزة الدولة للقصة عام ١٩٧٣ وعلى جائزة الصداقة الفرنسية العربية من فرنسا عام ١٩٩١ ، وعلى جائزة سلطان العويس في مجال القصة والرواية عام ١٩٩٤ / ١٩٩٥ .

- شارك في ملتقى قابس (تونس) للرواية العربية في ١٩٩٢ حيث تقرر أن يكون «ضيف شرف» للملتقى ، وكان موضع تكريم الملتقى في ديسمبر ١٩٩٣ .
- شارك في ملتقى القصّة القصيرة في عمّان (الأردن) عام ١٩٩٣ .
- وفي مارس ١٩٩٤ قام بجولة في خمس مدن إيطالية (تورينو ، فلورنسه ، ميلانو ، روما ، باري) وألقى فيها محاضرة عن «اسكندريتي ، ملتقى الثقافات : «صُورٌ للاسكندرية في الأدب» .
- في عيد ميلاده السعبين أقام له المجلس الأعلى للثقافة في مصر احتفاليةً حافلة في الفترة من ١٩ الى ٢٢ مارس ١٩٩٦ شارك فيها نحو أربعين مبدعاً وناقداً وباحثاً .
- في أكتوبر ونوفمبر ١٩٩٦ ألقى سلسلة من المحاضرات في معهد العالم العربي بباريس عن «الاتجاهات الحداثية في فن القص العربي» .
- في أغسطس ١٩٩٦ شارك في «مهرجان المحبة» في اللاذقية ، سوريا .
- كما ألقى في شيكاغو محاضرة عن «طقوس تحدي الموت عند المصريين» وفي نيويورك محاضرة بعنوان «تنويعات على موضوعات السيرةالذاتية» في نوفمبر ١٩٩٦ .

للمؤلف

قصص وروايات

١ .حيطان عالية : مجموعة قصص	القاهرة :الخرّاط ، ١٩٥٩ ط ٢(كـــاملـة) ـ بيـروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ ط٣ (كـــاملة مع مـقـدمــة ودراســات) الاسكندرية : دار المستقبل ١٩٩٥ .
٢ . ساعات الكبرياء : مجموعة قصص	بيروت : دار الأداب ، ١٩٧٢ . ط٢ـ بيروت : دار الاداب ، ١٩٩٠ ط٣ ـ القاهرة :مختارات فصول ، ١٩٩٤ .
٣ . رامة والتنين : رواية	القاهرة : الخرّاط ، ١٩٧٩ . (طبعة محدودة) بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠

ط٢ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢
ط٣ ـ الاسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٣ .

٤ .اختناقات العشق والصباح : قصص — القاهرة :دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣ .
ط٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .

٥ . الزمن الآخر : رواية — القاهرة : دار شهدي ، ١٩٨٥ .
ط٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .

٦ .محطة السكة الحديد : رواية — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (مختارات فصول) ، ١٩٨٥
ط٢ـ بيروت :دار الآداب ، ١٩٩٠ .

٧ .ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية — القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٦ .
ط٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩١ .

٨ .أضلاع الصحراء : رواية — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

٩ . يابنات اسكندرية : رواية — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
ط٢ ـ القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٩١ .

١٠ .مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
ط٢ ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ .
ط٣ـ القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٥ .

١١ . أمواج الليالي : متتالية قصصية — القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩١ .
ط٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .

١٢ . حجارة بوبيلّلو : رواية — القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٣ .
ط٢ ـ بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣ .

١٣ .اختراقات الهوى والتهلكة : نزوات روائية — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣ .

١٤ . رقرقة الأحلام الملحية : رواية — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٤ ،

١٥ . أبنية متطايرة : رواية — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٧ .

١٦ . حريق الأخيلة : رواية — الاسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٤ .

١٧ .اسكندريتي : كولاج قصصّي	الاسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٤ .
١٨ .يقين العطش : رواية	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٧ .

شعر

١٩ . تأويلات : سبع قصائد الى عدلي رزق الله	القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٦
٢٠ . لماذا ؟ : مقاطع من قصيدة حب (١٩٥٥ - ١٩٩٥)	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٦ .
٢١ .ضربتني أجنحة طائرك (قصائد إلى أحمد مرسي)	القاهرة :دار حور ، ١٩٩٦
٢٢ .طغيان سطوة الطوايا (قصائد الإصاته وقصائد أخرى)	القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية) ١٩٩٦ .

دراسات

٢٣ .مختارات من القصة القصيرة في السبعينات : مع دراسة	القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . (نقد)
٢٤ . عدلي رزق الله : مائيات ٨٦ : دراسة	القاهرة : عدلي رزق الله ، ١٩٨٦ .
٢٥ .مائيات صغيرة : دراسة	القاهرة : ١٩٨٩ .
٢٦ .أحمد مرسي : دراسة ومختارات شعرية	القاهرة : ١٩٩٠ .
٢٧ .من الصمت الى التمرد : دراسات في الأدب العالمي	القاهرة : كتابات نقدية ، ١٩٩٤ .
٢٨ . الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣ .
٢٩ .الكتابة عبر النوعية : دراسة	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٤ .
٣٠ . عصيان الحلم : مختارات ودراسات في الشعر .	أبو ظبي : المجمّع الثقافي ، ١٩٩٥ .
٣١ .أنشودة للكثافة : في الفنّ والثقافة	القاهرة : المستقبل العربي ، ١٩٩٥ .
٣٢ . مهاجمة المستحيل : سيرة ذاتية	دمشق : دار المدى ، ١٩٩٦ .

للكتابة

٣٣ .مراودة المستحيل : حوار مع الذات عمان : دار أزمنة ، ١٩٩٧ .
والآخرين

٣٤ . أحمد مرسي شاعر تشكيلي القاهرة : هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩٧

دراسات مُعَدة للنشر (تحت الطبع)

٣٥ .ماوراء الواقع : في الظاهرة اللاواقعيّة .

٣٦ .الحلم زهرة المقاومة : في الشعر .

٣٧ .من العبث الى الالتزام في الأدب الوجوديّ .

٣٨ . المسرح والأسطورة ، أساطير مسرحيّة .

٣٩ .ملامح أسطورية في مسرح طاغور .

دراسات قيد الإعداد للنشر

٤٠ .مواجهة المستحيل : مقاطع أخرى من سيرة ذاتيّة .

٤١ . ايماءات عن الفن التشكيلي .

٤٢ . ملامح من قصص ما بعد السبعينات . دراسة ومختارات

٤٣ .في الواقعية وما بعد الواقعية .

٤٤ . فجر المسرح .

٤٥ . في التراجيديا اليونانية .

كتب مترجمة

٤٦ . الخطاب المفقود : مسرحية أ.ل . كارَچيالي القاهرة : الدار المصرية للكتاب ، ١٩٥٨ . (نفد)

٤٧ . الحرب والسلام : ليو تولستوى القاهرة : الدار المصرية للكتاب ، ١٩٥٨ . (نفد)
ط٢القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥ .

٤٨ـ الغجرية والفارس : قصص رومانية القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٨ (نفد)

٤٩ .شهر العسل المرّ : قصص إيطاليّة	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (كتب ثقافية) ١٩٥٩ . (نفد)
٥٠ . فارالاكو : رواية غينيّة ، إميل سيسيه	القاهرة :الهيئة العامة للكتاب ، (الألف كتاب) ١٩٦٢ . (نفد)
٥١ . انتيجون : مسرحية جان أنوي ، بالاشتراك مع ألفريد فرج .	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (الألف كتاب) ١٩٦٣ . (نفد)
٥٢ . مشروع الحياة : دراسة فرانسيس جانسون	بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٧ . (نفد)
٥٣ . ميديا : مسرحية جان أنوي	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (مجلة المسرح) ، ١٩٦٨ . (نفد)
٥٤ .الوجه الآخر لأمريكا : دراسة ميكائيل هارنجتون .	بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نفد)
٥٥ .تشريح جثة الاستعمار : دراسة جي دي بوشير .	بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نفد)
٥٦ .الشوارع العارية : رواية ڤاسكو پراتولينى	بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩ . (نفد) ط ٢ـ القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٩١ .
٥٧ .نحو التحرر : دراسة هربرت ماركوز	بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . (نفد)
٥٨ .حوريات البحر : قصص أمريكية	القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٩ . (نفد) ط٢ ـ القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٥ .
٥٩ .الاسلام والاستعمار : دراسة .	القاهرة : دار شهدي ، ١٩٨٥ .
٦٠ . الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة .	أبو ظبي : المجمع الثقافي ، ١٩٩٥ .
٦١ .السرير المائدة:شعر بول إيلوار مع مقدّمة .	القاهرة : هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩٧ .
٦٢ .ثلاث زنبقات ووردة : قصص .	معدة للنشر .

مسرحيات مترجمة للبرنامج الثاني معدة للنشر

٦٣ . النورس	أنطون تشيكوف
٦٤ . سوء التفاهم	ألبير كامي
٦٥ . الحصار	ألبير كامي
٦٦ . المجانين	ألبير كامي
٦٧ . مسافر بلا متاع	جان آنويّ
٦٨ . بيكيت	جان آنوي
٦٩ . عنقاء كثيرة الظهور	كريستوفر فراي
٧٠ .سوناتا الشبح	أوجست سترندبرج
٧١ . انتهت الحرب	ماكس فريش
٧٢ . السلام	أريستو فانيس
٧٣ .المخرب	سول بيلو
٧٤ . في قلب السنين	إريك بير كوفيتشى
٧٥ .الأسلاف يتميزون غضباً	كاتب ياسين (مسرح الجيب)
٧٦ . الهولندي	ليروا جونز
٧٧ . الأقزام	هارولد پنتر
٧٨ . الطريق البنفسجي إلى حقل الخشخاش	موريس ميلدون
٧٩ . الولد الحالم	يوچين أونيل
٨٠ . بعد يوم واحد	جوزيف كونراد
٨١ .كلمات على زجاج النافذة	وليام بتلر يتس
٨٢ . البروفيسور تاران	أرتير أداموف
٨٣ . الملك والمتسولة	جوفيند داس
٨٤ . العذاب	جوفيند داس

برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثاني (من الصمت إلى التمرّد)

ـ مولود معمري

- بوريس باسترناك
- وليام جولدنج
- هنري دى مونترلان
- ألبير كامي
- ناتالى ساروت
- ستيفن سبندر
- جان جينيه
- أندريه بريتون
- ترستان تزارا
- مالك حداد

برامج خاصة طويلة للبرنامج الثاني

- أورفيوس الأسطورة بين جان كوكتو وجان آنوي
- اليكترا الأسطورة بين جان جيرود وجان بول سارتر وأوجين أونيل
- كليوباترا الأسطورة بين شيكسبير وجورج برنارد شو وأحمد شوقي
- ميديا الأسطورة بين يوربيديس وسينيكا وجان آنويّ
- أوجست ستريندبرج
- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- الدراما البدائية
- المسرح الديني عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الإغريقي
- اسخيلوس
- سوفوكليس

- يوريبيديس
- أريستوفانيس
- الشعر الأفريقي

رسائل جامعية

1. Thesis for M.A.

- Temporality and the Ontological Experience in the Work of Virginia Woolf , "To the lighthouse" and Edwar Al-Kharrat's "Saffron City" : by Maggie H. Awadalla - May 1989 - American University of Cairo . pp . 58 .

2. Mémoire pour maîtrise

Rama wa-t-Tennin , du myth à la mystique , avec traduction de "Mikhail et le Cygne" ler chapitre de Rama wa-t-Tennin , par Catherine Farhi , Juin 1989 , Université 'd 'Aix en Provence , sous la direction du Pr. Charles Vial ; , France. pp. 144 + 31 .

٣ . بحث لنيل شهادة استكمال الدورس الجامعية .

السنة الجامعية ١٩٨٩ - ١٩٩٠ الجوهري أحمد ، الرباط - «الحكي الشعري في رواية رامة والتنين» جامعة محمد الخامس ، كلّية الآداب والعلوم الانسانية - تحت إشراف د . أحمد اليابوري .

٤ .بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية .

السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ عبد الرحمن الناصر - «الوصف في رواية يابنات اسكندرية» الرباط ، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الانسانية . - تحت أشراف د . أحمد اليابوري .

٥ .جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى .

السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ محمد مهدي غالي - «صور الشكل السيريالي (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الوعي) » كلّية الآداب ، جامعة بنها . (مقتطف) من «تطور

الشكل الفني في القصة المصرية القصيرة»

6. Thesis for B.A.

- Real and dream-like in Edward Al-Kharrat's Alexandria , by Magda-lia Bloos . June 1992 .

Bucharest University , Romania, under supervision of Dr . Mioara Roman .

7. Thesis for M.A.

- The stream of consciousness techniques in the modern novel : a comparative study of Joyce's Ulysses and Edwar Al- Kharrat's The Other Time , by Naglaa Roshdy Al-Hawary , 1992 .

Supervision Prof . Amin al-Ayouti & Dr. Al-Sayed Al-Bahrawi, Cairo University , Faculty of Arts, The English Department. pp 270 .

٨ .بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة .

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ شدّاق بوشعيب - «تشخيص الخطاب الروائي من خلال الزمن الآخر ورامة والتنين» .

كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، تحت إشراف الدكتور محمد برادة .

٩ . شهادة الكفاءة في البحث .

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ . الصادق القاسمي - «فن القص في رامة والتنين» - كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة الجنوب ، صفاقس . تحت اشراف د . محمد الباردي .

١٠ . رسالة ماجستير في الأدب العربي

السنة الجامعية ١٩٩٦ . أحمد خريس - «ثنائيات ادوار الخراط النصية ، دراسة في السردية وتحولات المعنى» ، كلية الآداب - جامعة اليرموك (إربد - الاردن) . تحت إشراف د . خليل الشيخ .

حوار الثقافة حوار

صدر ضمن هذه السلسلة

ما هذا «البيت المشترك» ؟

ترجمة وتقديم : الياس فركوح

حوارات مع :

ميلان كونديرا — ڤاتسلاف هافل
يوهن رايخ — كارلوس فوينتس
غابرييل غارسيا ماركيز — ليوبولدو ثيا
أرنستو زاباتو — كلود ليڤي - شتراوس
أمبرتو إيكو — كاميليو خوسيه ثيلا
الطاهر بن جلّون — يهوذا عميخاي

ادوار الخراط

مراودة المستحيل

، القوانين التي تحكم العمل الفنيّ أكثر رحابة وأكثر مقدرةً على إضاءةٍ لجوانب السيرة الذاتية لحياة الفنان بحيث لا تصبح مجرّد مِلْكَه الشخصيّ بل مِلْكاً للآخرين أيضاً . أي تصبح ساحة الحياة الشخصية مفتوحة أمام الآخر ، بالحريّة وبالقدرة على الخيال وبتجاوب الخبرات وتواصلها ، في الوقت نفسه .

لست أتصوّر أنني معنيٌّ أو مطالبٌ بكتابة تاريخي الشخصيّ البَحْت . أتصور أن هذا ليس مُهمّاً في النهاية .. لكن العمل الفنيّ أُسمّيه دائماً محاولةً لاستكشاف المنطقةِ الغامضة التي تشترك فيها الذاتيّات أو التي تقع بيْن الأنا والآخر في الوقت نفسه ، هذه منطقةٌ خصبة بالإمكانيات . هذه المنطقة التي ترددها وتَسْبُرُها هذه الخبرة الفنية.

إدوار الخرّاط



أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤ • ص . ب . ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن